BIANCO E NERO

ANNO II • VOLUME IV • SECONDO SEMESTRE 1938-XVII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(Orazio - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

INDICE GENERALE DEL VOLUME IV

(SECONDO SEMESTRE 1938-XVII)

Il numero romano indica il fascicolo, l'altro indica la pagina. I nomi ed i titoli in carattere più piccolo appartengono alle rubriche.

INDICE PER MATERIE

GENERALITÀ E VARIA

ESTETICA E STORIA

PRODUZIONE E INDUSTRIA

TECNICA

I LIBRI

I FILM

VECCHI FILM

CRITICHE

RUBRICHE E FUORI TESTO

FASCICOLI SPECIALI

Il fascicolo IX è interamente dedicato alla VI Mostra Cinematografica di Venezia

Il fascicolo XI contiene:

IL CINEMA A COLORI

di ERNESTO CAUDA

INDICE PER AUTORI

BIANCO E NERO

ANNO II • N. 7 • 31 LUGLIO 1938-XVI

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(Orazio - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Il film è un'arte, il cinema è un'industria

Il titolo è messo a bella posta e non ha sapore paradossale, come qualcuno potrebbe credere, a scopo di richiamo. Affatto. Esso è un'enunciazione categorica che si vuol contrapporre decisamente all'opinione di quelli che Eleonora Duse con molta efficacia battezzò *mostri* e che, con vocabolo più saporito, oggi, da loro, si sono definiti *produttori*. Contrapporre a costoro, e con non minor forza agli eterni conciliatoristi che hanno inventato il binomio arte-industria, spaventoso bisticcio non di parole ma di idee, minotauro mentale generato da un assurdo accoppiamento dell'economia con l'estetica.

Per calmare le coscienze inquiete che potrebbero spaventarsi a simili dichiarazioni, diremo subito che affermare che il film non è un'industria non significa dire che non debbano esservi degli industriali e che, secondo una legge legittima, non sia naturale che questi industriali abbiano a trarre guadagno dalla loro attività. Anzi, in un certo senso — come cercheremo di dimostrare nel corso di questo breve scritto — separare nettamente l'arte dall'industria significa difendere le ragioni dell'una e i diritti dell'altra. Infatti, è sempre dal confusionismo — che nel cinema, purtroppo, ancora sembra dominare — che nascono i guai. Si pensi al danno che reca tanto al teatro quanto al cinema la confusione che tuttora si persiste a fare fra queste due espressioni assolutamente diverse fra loro.

E veniamo a noi.

Nel fascicolo di maggio, pubblicando un interessante articolo di Gilberto Loverso sull'economia cinematografica, facevamo alcune riserve, specie per quanto riguarda il profilo industriale del film, ripromettendoci di illustrare esaurientemente i motivi di tali riserve.

Ed eccoci a mantenere l'impegno preso.

Per chiarire bene il nostro pensiero occorrerà distinguere il cinema in tre aspetti fondamentali: un aspetto assolutamente tecnico, che ri-

guarda il mezzo, e cioè gli stabilimenti, la loro attrezzatura, le maestranze e gli specializzati. Questo insieme è lo strumento di cui ha necessità l'artista, data la complessità della tecnica cinematografica, per realizzare la sua opera. Dalla bontà e perfezione degli stabilimenti, dei macchinari e delle maestranze dipende quello che potremmo dire l'aspetto più esteriore del film: qualità della fotografia in dipendenza della pellicola adoperata e della perfezione degli stabilimenti di sviluppo e stampa; bontà della registrazione sonora conseguente agli apparecchi e alla capacità dei fonici ecc.

Qui siamo ancora su un piano puramente tecnico, intesa la parola « tecnica » nel suo senso letterale e non in quello tecnico-artistico. La nascita, il funzionamento di questi stabilimenti e il loro sfruttamento è un fatto eminentemente industriale e solo una buona organizzazione industriale può fornire, in questo senso, un mezzo perfetto. Sotto questo lato l'industria cinematografica può essere messa alla pari di quella dell'automobile. E solo quando essa si sarà uniformata — come, del resto, in Italia è stato fatto con Cinecittà — agli stessi criteri di tale industria, si potrà raggiungere la perfezione. Vogliamo dire che il mezzo di cui si serve l'artista non è solo un mezzo tecnico ma è più precisamente una organizzazione industriale e che i film che sono fatti al difuori di questa organizzazione hanno un poco, in questo aspetto esteriore, la rudimentalità di quegli apparecchi meccanici che molti inventori, per mancanza di denaro, si costruiscono da soli.

L'altro aspetto, che segue questo primo, è l'aspetto propriamente artistico. Esso riguarda la creazione del film in quanto opera d'arte e non come prodotto industriale. Le leggi che governano questa fase creativa non possono essere altro che le leggi dell'arte: il disconoscere questo porta a un abbassamento del livello artistico con conseguente ripercussione industriale, come si vedrà.

Il terzo aspetto è ancora commerciale-industriale, e riguarda da una parte lo smercio dell'opera considerata in questo momento come bene economico, e l'industria dello spettacolo, cioè quello che si suol chiamare esercizio. Potremmo dire che ai due estremi vi sono stabilimenti di lavorazione e cinematografi. Il che sarebbe un po' come dire, per fare un paragone con un'altra industria molto similiare, tipografia e libreria. Fra questi due elementi estremi, vi sono artisti e noleggiatori per il cinematografo, autori ed editori per l'industria libraria.

Il terzo aspetto di cui qui si discorre non v'ha dubbio che sia, come si è detto, industriale e commerciale. Ma esso consiste, o dovrebbe con-

sistere, nel commercio e sfruttamento dell'opera d'arte; mai interferire nella creazione. E qui siamo nel cuore del problema, perchè la creazione artistica ha leggi assai diverse da quelle industriali. Mentre l'arte è individualità, personalità, differenziazione, l'industria è uniformità, standardizzazione, tipizzazione. La ragione artistica tende a differenziare un film dall'altro, quella industriale tende, invece, all'opposto, cioè a uniformarli. Guardate l'industria americana, che è indubbiamente la meglio organizzata: quanti ottimi manufatti ci dà ogni anno, ma quante poche opere che abbiano un livello artistico.

Noi pensiamo che il male del cinema nasca proprio dalla confusione che si fa di questi suoi tre aspetti. La ragione industriale che interviene nella creazione artistica la limita, la distrugge, la deprime. L'arte, come si sa, nasce dalla libertà dello spirito ed ha bisogno di questa libertà per fiorire. I limiti, la disciplina — perchè anche l'arte ha i suoi limiti, la sua ferrea disciplina — nascono dall'interno e non sono imposti. Ora, invece, la ragione industriale è una ragione esteriore che si sovrappone a quella artistica e la sostituisce. È un luogo comune dire che sono le censure dei vari Stati che limitano la libertà artistica cinematografica; è un luogo molto comune, anchè perchè la censura interviene ad opera compiuta e, generalmente, ha dei canoni precisi che sono già nello spirito dell'artista dei singoli Paesi. La realtà è un'altra: che la libertà è tolta all'artista dall'industriale, il quale interviene nel processo creativo e pensa che un film, anche nel suo contenuto, possa confezionarsi come un'automobile — e dire automobile è forse troppo — come un paio di stivali. Diceva Schiller, ci sembra, che i fiori sono dappertutto, ma pochi sanno farne ghirlande. Gli industriali del cinema, invece, credono che le ghirlande possano farle tutti. Ma, soprattutto, più che credere, una volta che essi entrano nel processo creativo del film, sono portati dalla logica industriale ad attuare un tale principio. Questo principio si esprime in numeri: in quantità. Si sa che l'industria si basa sulla standardizzazione e la tipizzazione del prodotto, perchè ha come costante legge l'incremento della produzione. L'industriale che si mette a produrre dei film, fatalmente va da una produzione di 10 film all'anno a una di 100 e poi 200 e poi 400, e così via. Mentre dovrebbe tendere al perfezionamento del mezzo, alla razionalizzazione dei servizi tecnici e all'organizzazione del lavoro, tende, all'opposto, trascurando questi che sono gli autentici fattori industriali, ad aumentare invece il numero dei film prodotti per abbassarne il costo ed elevare il guadagno. E questo è un errore. Errore non solo, come si è

detto, da un punto di vista artistico, perchè le opere d'arte non si possono produrre in serie e a volontà, ma anche dal punto di vista industriale, perchè finisce per urtare contro il consumatore che, nel caso cinematografico, è il pubblico. Infatti, il film non può essere considerato come un rasoio Gillette. Nè l'atteggiamento del consumatore è eguale di fronte a questo o di fronte a quello. È un grosso errore consumare i film proprio come le lame Gillette, perchè il pubblico, se ha necessità di farsi la barba, non ha alcuna necessità di farsela venire quando è al cinematografo. E allora avviene la reazione: quello che si è verificato più volte in vari Paesi, dall'Italia all'Inghilterra, alla Francia, quello che — a quanto si dice — si sta verificando in America, dove i buoni film europei incontrano un successo sempre maggiore: quei film che non sono prodotti da un'industria, ma dall'ingegno, dallo spirito. Abbiamo riportato nel N. 2, anno I di « Bianco e Nero », da un'interessante rivista americana l'articolo di un autorevole critico sul successo avuto dalla *Kermesse eroica*. In questo articolo il critico intelligente metteva in guardia l'industriale americano sul significato di tale successo.

Appare fatale che l'industrializzazione del processo creativo del cinema porta a una crisi dell'industria cinematografica, che si ripercuote anche in quel settore eminentemente industriale come gli stabilimenti e i cinematografi. Sarebbe lo stesso che i mercanti di quadri non volessero basarsi, per il commercio, sul valore artistico dei pittori, ma su una produzione di quadri in serie e sempre più abbondante. A questo punto qualcuno dirà che, siccome per fare un film, oltre gli stabilimenti occorrono dei grossi capitali, non può essere lasciata libertà all'artista perchè, altrimenti, egli finirebbe per rovinare l'impresa, non tenendo conto della ragione economica. Ma qui c'è una considerazione importante da fare, ed è quella che riguarda l'organizzazione di produzione che deve far capo al Direttore di produzione, o *producer* come lo chiamano gli americani, o in qualsiasi altro modo lo si voglia definire. Costui non è, nè deve essere, il capitalista, ma bensì l'uomo che stabilisce di quali mezzi, di quale entità di capitale l'artista ha bisogno per creare la sua opera: colui che nel settore finanziario coadiuva l'artista nella sua realizzazione. E siccome dicendo « l'artista », per il cinema non si vuol intendere una individualità fisica, ma quel complesso che va dall'autore del soggetto al regista, all'operatore, agli attori, è come dire che il Direttore di produzione ha da essere anch'egli un artista che all'opera d'arte porta il contributo della sua tecnica finan-

ziaria; ma un artista capace di intendere lo spirito e il valore dell'opera d'arte che si vuole realizzare. E se la sua personalità artistica è veramente forte, egli può anche divenire l'autore del film, perchè si sa che, nel complesso artistico che realizza un film, volta a volta possono dominare il soggettista, il regista, gli stessi attori e lo stesso Direttore di produzione. L'importante è che questo dominio, questo ascendente, questa supremazia derivi da una ragione artistica e non tecnica, meccanica o finanziaria che sia. A questo proposito, cade acconcia un'altra osservazione: l'industrializzazione del processo creativo del cinema porta spesso alla conseguenza che l'industria affidi la creazione del film non ad un artista, ma al tecnico che dell'artista, invece, dovrebbe essere il collaboratore. Ora, fra questi tecnici, nella maggioranza dei casi, vanno posti i registi che, in genere, sono uomini soltanto capaci di realizzare un film ma non un'opera d'arte. E dicendo « realizzare un film » vogliamo riferirci esclusivamente alla esteriore tecnica cinematografica e non alla tecnica artistica. Costoro, a fianco di un artista — che potrebbe essere l'autore del soggetto o, insomma, colui che ha la visione, l'immagine interiore dell' opera d' arte da creare — possono fare ottimi film: ma, lasciati a loro stessi, producono una automobile, una radio, un paio di calze di lana, secondo le loro capacità, ma non un'opera d'arte. Un industriale italiano recentemente ha, con molta giustezza, affermato che egli desiderava educare il pubblico ad apprezzare film sempre più seri e nobili. Esatto. Ma, per far ciò, questo industriale non ha che una strada: cercare degli artisti, metterli accanto a dei buoni tecnici e lasciar fare loro. Egli, come industriale, può intervenire nella fase del lancio e dello sfruttamento dell'opera e quindi preparazione del pubblico a gustarla nei suoi più alti valori: questo è proprio compito dell'industriale cinematografico. Diffondere il film e non i film. Il problema di un editore è quello di avere la maggior tiratura possibile di ogni libro e non una grande quantità di libri diversi. Ora, è dimostrato che il singolo film ha, generalmente, una diffusione scarsa, ed è evidente che di film se ne fanno troppi e troppo brutti. Occorre, invece, farne di meno e far sì che quei pochi film abbiano un grande pubblico, un'enorme diffusione. È, insomma, per l'industriale del cinematografo lo stesso problema che per l'editore: una questione di qualità e non di quantità. Da ciò deriva la necessità della separazione della parte tecnica da quella artistica. L'editore che avesse enormi tipografie si troverebbe costretto a stampare libri su libri per dare lavoro ai suoi stabilimenti. Ora, spesso il grande editore non possiede nemmeno la tipografia e si

serve di altri per la composizione tipografica dell'opera che egli sceglie e lancia. E da questo punto di vista, senza dubbio, siamo nel giusto in Italia col sistema di Cinecittà che offre all'editore di film stabilimenti attrezzatissimi, maestranze tecniche provette per la realizzazione della loro opera. Quello che non sa fare il suo mestiere è, invece, il produttore, colui che dovrebbe essere l'editore del film, perchè è colui che confonde la fase di creazione artistica con quella di sfruttamento industriale.

Per concludere, la vera organizzazione ideale dell'industria cinematografica non può essere che questa: da una parte, l'industria degli stabilimenti, dall'altra l'editore del film che dovrebbe identificarsi col noleggiatore il quale mette a disposizione del complesso artistico il capitale necessario per la realizzazione dell'opera e limita il suo intervento al criterio della scelta del *producer*, che dovrebbe essere, fra gli artisti, quello padrone della tecnica finanziaria di cui si è detto. Infine, l'esercizio. Ancora da aggiungere che l'editore del film ha un compito industriale assai importante qual'è quello del lanciamento e della diffusione della sua opera. Ed anche questo aspetto pubblicitario è da noi trascurato completamente, o perlomeno è a un livello bassamente commerciale e non all'altezza che dovrebbe avere, dato il carattere della merce: opera d'arte.

Solo quando si comprenda in essi la necessità di una netta distinzione, questi tre aspetti fondamentali del cinematografo possono contribuire a creare una forte e sana industria e, nello stesso tempo, una cinematografia che sia espressione della civiltà e della maturità di un popolo.

LUIGI CHIARINI

La musica e il cinematografo

IL PROBLEMA DELL'ARTE NEL CINEMATOGRAFO

« Il problema dell'arte non è una curiosità, ma un vero e proprio problema... di cui nessuno può disinteressarsi » (*).

Ma i libri di filosofia non tutti li leggono ed è questa, forse, la ragione per cui simili problemi sono per la maggior parte sconosciuti. Anzi, per quel misterioso equilibrio che regola le cose umane, le conquiste dell'estetica sono direttamente proporzionali alla noncuranza generale.

Oggi il comune atteggiamento di fronte a un'opera d'arte è la curiosità. Si cerca cosa vuol rappresentare se è un'opera plastica o pittorica, che significa se è musica. Poi, come logica conseguenza, ci si preoccupa della verosimiglianza, della coerenza psicologica, della sapienza tecnica... e così via.

Balza subito chiaro il pericolo di un simile atteggiamento. Appagata la curiosità sarà esaurito ogni fascino; l'arte, ben lungi dall'universale e dall'eterno diviene così un passatempo, un capriccio legato alla moda. I cattivi artisti assecondano questa tendenza: non avendo un mondo interiore da manifestare o almeno non essendo questo mondo tanto grande da giustificare l'interesse degli altri, cercano di interessarli col soggetto, con l'argomento.

E questo è un segno della decadenza artistica del nostro tempo. Purtroppo abituati a un simile atteggiamento, nemmeno di fronte a un capolavoro si ha più il gusto della forma, fermandosi al contenuto oggettivo, alla rappresentazione più o meno fedele della realtà, il mondo dell'artista è divenuto impenetrabile.

Eppure solo nella forma è il contenuto soggettivo, il sentimento, l'arte. L'altro contenuto, quello che in letteratura è l'argomento, ha un valore solo secondario. Il soggetto è un uomo come potrebbe essere una

(*) G. Gentile: *La filosofia dell'Arte*, pag. 7 e pag. 15.

donna o un animale, ciò non ha nessuna importanza. Basta pensare ai temi iconografici ricorrenti nella pittura, o ai tanti capolavori fatti su ordinazione.

« Quella dunque che s'è detta materia o contenuto dell'arte, è qualcosa di estraneo al mondo dell'arte, sebbene ad esso inscindibilmente congiunto. È pensiero. Pensiero di checchessia, rappresentazione e riflessione insieme, com'è oggi pensiero. Immagine e giudizio a un tratto. E la poesia, l'arte, è tutta nella forma che questa materia assume » (*).

Ciò premesso, fermiamoci a considerare il cinematografo. Molti gli negano un valore artistico, molti lo esaltano come la più perfetta delle arti (**). Qualcuno ha pensato ad una sesta arte, altri ad una settima (***) e c'è perfino chi ha scomodato una decima musa.

Si è tentata una via di mezzo tra le varie teorie pensando ad un'arte composta in cui son combinate più forme d'arte originaria (Collina) e cercando l'arte non nel film compiuto, ma nella sua preparazione (Margadonna). Il primo accomodamento, però, è basato sulla discutibile convinzione che tutte le arti siano sorte nello stesso periodo e che quindi la possibilità di un'arte nuova sia automaticamente esclusa. Il secondo, soffocando l'originalità del cinematografo col riportarne i problemi a quelli vecchi del teatro, ha girato semplicemente l'ostacolo.

Molti nel giudicare il cinematografo sono stati tratti in inganno dal fatto che questo provoca indubbiamente una emozione. Ma anche uno spettacolo sportivo, una scena pietosa per la strada possono provocare violente emozioni, eppure tutti son d'accordo che queste cose, almeno fin'ora, non hanno niente a che fare con l'arte. In seguito forse, per l'attuale china, anche i boxeur e i corridori si sentiranno artisti, ma ciò, per noi, non ha importanza.

L'arte è sentimento, voce dell'anima che per manifestarsi sceglie una data forma secondo le proprie esigenze, tra un numero infinito di forme possibili. Non basta dunque il sentimento ma è indispensabile che questo prenda una forma e si identifichi con essa. Ogni artista, perciò, si creerà una forma sua inconfondibile come la sua anima; solo nella forma, come abbiamo già osservato, è il contenuto soggettivo, l'arte.

Ora anche se la maggior parte dei film si limita ad una rappresentazione più o meno scrupolosa della realtà, ne esiste indubbiamente qual-

---

(*) G. Gentile, *op. cit.*, pag. 70.
(**) I. Comin in *Bianco e Nero* I, N. 6, pag. 30.
(***) Ricciotto Canudo fondò in Francia il *Club des Amis du Septième Art*.

cuno in cui l'esigenza narrativa è subordinata a una suprema visione artistica, il contenuto oggettivo a quello soggettivo.

Quando in *Tempi moderni* la trave della baracca cade diverse volte sulla testa di Charlot o il tavolo si sconquassa, o la sedia cede, tutto un mondo morale, una concezione della vita, si rivelano con queste azioni. Charlot diviene il simbolo di una umanità sofferente che invano anela alla felicità. L'uomo crede di aver raggiunto un supremo ideale e una tavola che si stacca dal soffitto, inesorabilmente lo respinge.

Solo per i film di Charlot, di René Clair e di pochi altri che hanno un carattere e una forma inconfondibilmente propria, il cinematografo, secondo noi, può chiamarsi arte. La produzione corrente è un semplice passatempo qualche volta di buon gusto, che si esaurisce nel corso di pochi anni; e la caducità è una prova del suo valore esclusivamente narrativo e contenutistico.

« Il soggetto e i suoi derivati che risentono del gusto del tempo, invecchiano; l'arte sola non invecchia » (*).

Stabilito che il cinematografo è un'arte, la scarsezza delle opere non infirma il principio, possiamo esaminarlo nei suoi elementi espressivi. La forma cinematografica non è data dalla fotografia, come pensano molti, o dalla recitazione, o dal montaggio, ma da tutti questi elementi e da altri uniti insieme, non esclusa la musica. Dopo di che la ricerca di un valore artistico indipendente nella fotografia, nel montaggio, nella recitazione, ecc., apparirà del tutto oziosa.

LA FUSIONE FRA LE ARTI

Il problema della fusione tra le arti ci sembra sia stato risolto già da molti anni prima ancora che il cinematografo lo ponesse. La teoria idealistica dell'unità dell'arte, la più geniale « intuizione » di Benedetto Croce ha sciolto ogni difficoltà. L'arte nel suo carattere estetico essenziale è una sola; la molteplicità è nella tecnica e appunto tecnici sono quegli ostacoli per cui la fusione tra le arti è un fatto così problematico.

Nella lontana vita dell'Ellade meravigliosa amiamo immaginare un'epoca in cui non esistevano le arti ma l'arte unica. Un ricordo di questa primitiva unità possiamo trovarlo nella tragedia; in essa la musica,

(*) M. MARANGONI, *Saper vedere*, pag. 23.

la danza e la poesia sono ancora unite insieme. Ma questa unità non è affatto ottenuta cercando la fusione tra le varie arti.

È questo ci sembra, l'errore che ha deviato tutti quelli che hanno voluto ricreare nella loro epoca la tragedia greca. Nella tragedia invece la poesia, la musica e la danza si alternano vicendevolmente.

« ...Le varie scene (episodi) recitate dagli attori sulla scena, sono inframezzate da brani lirici, cantati e spesso danzati dall'intero coro nell'orchestra (stasimi) » (*).

Alla fine del '500 alcuni musicisti spinti da un bisogno di reazione di fronte alla polifonia che per 5 secoli aveva dominato incontrastata, credettero di creare una tragedia simile nello spirito a quella greca. Nacque così la prima opera.

Questo nuovo genere di spettacolo basato su una declamazione uniforme, si diffuse prima nelle varie corti e poi diventò popolare. (Nel 1637 si aprì a Venezia il primo teatro pubblico). L'uso di eseguire i madrigali cantando la parte più alta e suonando sul liuto le altre parti, favorì senza dubbio il sorgere della monodia accompagnata.

Ma lo stile declamato col quale si credeva di avvicinarsi alla tragedia greca, andò man mano scomparendo. Nel declamato, infatti, o come lo chiama Nietzsche « stilo (sic) rappresentativo » alla musica è completamente sottratta la sua dignità, quella di essere lo specchio dionisiaco del mondo, così che non le rimane altro che imitare, come schiava del fenomeno, la parte formale del fenomeno e suscitare nel gioco delle linee e delle proporzioni un diletto esteriore » (**).

All'epoca di Metastasio il melodramma è composto da un seguito di scene formato da un recitativo secco e da un'aria. In questo nuovo spettacolo non si ha più alcun asservimento, ma alternativamente ora il predominio della poesia ora quello della musica.

Questo, e ciò non sembri un paradosso, è secondo noi il primo esempio di unità tra poesia e musica dopo la tragedia greca.

Nell'aria la poesia è tutta in funzione della musica. La stessa esuberanza melismatica, che degenererà nel virtuosismo, rendendo incomprensibili le parole fa sì che la poesia non serva ad altro che a dare la possibilità di cantare. Presa a sè non ha nessun valore. Se pensiamo ai

(*) S. A. Luciani: *La rinascita del dramma,* pag. 8.
(**) F. Nietzsche, *La nascita della tragedia,* pag. 161.

versi del celebre *Largo* di Händel ripetuti per di più diverse volte, ci rendiamo subito conto di ciò:

Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile
soave più.

Nel recitativo avviene perfettamente l'opposto; la musica è tutta in funzione della poesia. Presa a sè non ha significato; è un seguito di accordi che serve solo a riempire le pause e a sostenere l'intonazione. Perciò basta il clavicembalo, l'orchestra sarebbe inutile anzi dannosa, perchè renderebbe incomprensibili le parole.

Il teatro di Metastasio, dunque, è la forma drammatica che, senza volerlo, si avvicina di più, dal punto di vista formale alla tragedia greca. Come in questa, infatti, le parti drammatiche (composte di endecasillabi misti a settenari) si alternano con le liriche (composte di quartine di settenari).

I trimetri giambici che nella tragedia erano recitati possono trovare una corrispondenza nei drammi del Metastasio con il recitativo secco in cui, appunto, la sola parola ha importanza. Gli anapesti e i frammenti costituenti la Paracataloghe, col recitativo obbligato. I versi melici completamente cantati (monodie) con l'aria.

Questi accostamenti non sono arbitrari e possono essere agevolmente controllati confrontando i due frammenti del secondo Komos dell'*Edipo Re* di Sofocle e del primo atto dell'*Olimpiade* di Metastasio, musicata da Paisiello che S. A. Luciani ha analizzato nell'appendice del suo libro: *La rinascita del dramma.*

Alla fine del '700 Cristoforo Gluck coadiuvato dal poeta Ranieri de Calzabigi dette il primo grave colpo all'opera nell'illusione di accostarsi alla tragedia greca.

Assegnò alla musica un valore in funzione del dramma e l'adoperò per intensificare l'espressione dei sentimenti. Ma il dramma acquistando un proprio valore si rende indipendente dalla musica; la musica è oramai troppo complessa per ridursi completamente in funzione del dramma.

D'altra parte se il libretto è un mondo artistico in sè compiuto lontano dalla sensibilità del musicista, questi con la sua musica ben lungi dall'arrivare a una fusione, non può far altro che annullare il valore della musica.

L'Hanslick commentando questa teoria osservò che la musica in tale concezione « ha tutt'al più raggiunto il grado dell'esercitazione di scolaro, o quella del divertimento da dilettante, mai la pura altezza dell'arte » (*).

I compositori seguenti non ebbero alcuna preoccupazione di fusioni o di unità; composero delle arie più o meno piacevoli e le collegarono sommariamente col recitativo.

Mayerbeer cercò di conciliare l'esigenza estetica con il gusto del pubblico; interruppe l'azione con arie di bravura e riguadagnò il tempo perduto con i recitativi e i cori.

Wagner dette il colpo definitivo all'opera. Evidentemente il male era congenito. Questi tentativi di riforma ne sono un chiaro indizio. Gli spiriti più raffinati e più colti sentivano vacillare le basi del teatro d'opera. La musica aveva ormai acquistato una tale complessità tecnica per cui non era più possibile ridurla alla formula aria-recitativo, base del teatro musicale.

Wagner trovò che l'errore principale dell'opera stava nello scambiare « il fine per il mezzo e il mezzo per fine ». Il fine, secondo Wagner, è il dramma e la musica dev'essere sempre in funzione della scena. Deve « integrare l'azione poetica ed esprimere parallelamente al dramma rappresentato sulla scena il dramma invisibile che si svolge nell'animo dei personaggi » (**).

Ma se il dramma che si svolge sulla scena non riesce ad esprimere senza il soccorso della musica quello invisibile che si svolge nell'animo dei personaggi, l'azione scenica non ha nessun valore artistico, resta un fatto di cronaca noioso ed inutile.

Wagner, convinto della possibilità di integrazione delle arti, ha creduto di dare la liricità alla poesia e la drammaticità alla musica unendole insieme.

Quando l'azione è lirica e perciò statica, la musica ha tutto il tempo di svilupparsi. Quando invece è drammatica, e perciò dinamica, la musica costringe l'azione ad aspettarla. Di qui il senso di interminabile lunghezza che all'esecuzione danno le opere di Wagner, eccetto forse il *Tristano e Isotta* appunto per il suo carattere lirico e passionale.

(*) E. Hanslick, *Del bello nella musica*, pag. 28.
(**) S. A. Luciani, *Mille anni di musica*, pag. 121.

In conclusione l'equivoco di Wagner sta, secondo noi, nel non aver sufficientemente valutata l'antitesi che c'è tra visione e audizione. È lo stesso errore della Camerata Fiorentina.

Il risolvere questa difficoltà come era stato fatto fino allora e come in fondo faceva ancora Verdi, l'alternare cioè ora la musica ora la poesia, non gli sembrava più accettabile.

Nell'intento di eliminare queste convenzioni tradizionali ne creò altre meno ingenue che servirono ad accelerare la fine del teatro.

Ora nel cinematografo quell'ideale unità è raggiunta non cercando un problematico equilibrio tra le arti o assegnando a queste funzioni disparate come aveva fatto Wagner bensì col sottoporle tutte ad un'esigenza suprema, quella visiva.

Quando sarà perfezionato l'apparato sonoro e quando sopratutto le parole e i suoni appariranno creati per l'altoparlante e dalla deformazione meccanica trarranno appunto il loro valore espressivo, allora, forse, il cinematografo diverrà uno spettacolo uditivo oltre che visivo.

Allora, forse, non sembrerà irriverente paragonarlo alla tragedia greca ed a questa contrapporlo come la forma d'arte più significativa della nostra epoca.

LA MUSICA NEL CINEMATOGRAFO PRIMA DEL SONORO

Il film è stato sempre accompagnato dalla musica. Al principio, per una ragione puramente fisica, i primi apparecchi di proiezione producevano un rumore noiosissimo e la musica serviva a soffocarlo o almeno a renderlo meno fastidioso.

L'esperienza fece intravedere nuove possibilità espressive nell'unione tra la musica e il film. La musica, allora, apparve come una necessità, fisiologica ed estetica (*).

Appena, dunque, si cominciò a capire che la musica poteva integrare il valore espressivo del film, si fece man bassa di tutte le musiche più celebri.

La scelta il più delle volte era senza criterio e il valore della musica con la banalità di certe situazioni provocava spesso un contrasto ridicolo.

(*) Cfr. S. A. Luciani, in *Bianco e Nero*, I, N. 6, pag. 3.

« On jouait *Shérhezade* tandis que le beau spahi, déguisé en prince arabe, enlançait la fille du pacha; et lorsqu'apparessait sur l'écran la lettre de rupture que le jeune industriel adressait à la pauvre petite dactylo, quinze musiciens conscencieux entamaient le prélude de *Tristan* » (*).

Constatato l'inconveniente si cercò di eliminarlo. Si affidò ad un musicista l'incarico di scegliere e di coordinare i vari pezzi in modo da poterli eseguire durante la proiezione a guisa di « suite ».

L'esempio più notevole di ciò è senza dubbio il commento musicale per la *Fabiola* messo insieme da G. Setaccioli nel 1915. Già due anni prima, però, si erano cominciate a comporre musiche espressamente per film.

Nel 1913 I. Pizzetti compose la *Sinfonia del fuoco* per la *Cabiria* di Piero Fosco (Giovanni Pastrone) (**).

Nello stesso anno H. Humperdink scrisse la musica per *Il miracolo* di Max Reinhardt. In seguito (1918) Mascagni scrisse il commento musicale per la *Rapsodia satanica* di F. M. Martini. Mancinelli quello per *Frate Sole* e Gui quello per *Fantasia bianca*.

Il valore cinematografico di queste musiche non è molto diverso da quello delle musiche scelte e improvvisate dagli ignoti strimpellatori dei vari cinematografi. Queste composizioni, scritte secondo gli schemi tradizionali, avevano un valore espressivo indipendente e magari in contrasto con quello del film. Ciò era allora quasi inevitabile data l'impossibilità del sincronismo. Eseguite durante la proiezione queste musiche, quando avevano un certo valore e il compositore era noto, generavano un senso di curiosità che distraeva completamente dal film.

Purtroppo però anche oggi mentre tutte le difficoltà tecniche sono ormai superate, solo di rado ci troviamo di fronte a un film in cui il problema della musica sia risolto.

Non tutti i cineasti sono ancora in grado di capire l'importanza che ha la musica nel cinematografo. Ma nemmeno tutti i musicisti sanno ancora in che consiste la musica cinematografica.

(*) CHARLES VILDRAC in *Revue Musicale*, Décembre 1934, pag. 1.

(**) A proposito di questo film è interessante notare come l'opera di d'Annunzio che generalmente ne è ritenuto l'autore, si sia limitata al titolo e alle didascalie. Cfr. ANTONGIN, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, pag. 174.

IL COMPOSITORE E IL CINEMATOGRAFO

Il compositore che si dedica alla musica cinematografica deve conoscere a fondo le possibilità di questo mezzo. Ciò, ovvio per ogni altra persona, non ancora lo è per chi si occupa di cinematografo.

Molti cineasti, e questo specialmente in Italia, credono che l'affidare i commenti musicali di un film a un musicista celebre, anche se questi non ha la minima conoscenza di cose cinematografiche, sia la miglior garanzia per una buona riuscita.

Il musicista ignaro di cinematografo, invece, tanto più è celebre tanto più troverà difficile piegare la sua personalità a delle esigenze per lui incomprensibili.

Dopo gli inevitabili contrasti col regista risolverà a modo suo, o meglio crederà di risolvere i vari problemi che si presentano nella lavorazione. Risultato di ciò sono i numerosi commenti musicali di carattere sinfonico o melodrammatico che pur di indiscutibile valore, al cinematografo danno fastidio. « Il musicista di film corre questo rischio: di scrivere magari della magnifica musica, che, però, può non aver nulla a che fare con l'immagine. Il risultato è quindi negativo e l'abbiamo visto più volte » (*).

Una grande difficoltà è data senza dubbio dal fatto che il compositore di musica cinematografica non ha una tradizione su cui fondarsi. Mentre in tutti gli altri generi musicali avrebbe potuto avere numerosissimi esempi per studiare i vari tentativi già fatti da altri, nel cinematografo deve procedere per via sperimentale.

I musicisti più seri, consapevoli di ciò, vanno facendo dei tentativi. Gli altri, la maggior parte, son contenti di quello che fanno e non si preoccupano di altro.

C'è poi un'altra difficoltà e nemmeno questa indifferente. Il compositore che scrive musica cinematografica sa che questa è legata all'esistenza della pellicola: quattro o cinque anni. Potrà essere conosciuta in seguito dagli studiosi, dai critici, ma praticamente dopo questo periodo la sua musica sarà finita.

Potrà il musicista rassegnarsi a creare un'opera condannata a una esistenza così precaria?

(*) Veretti in *Cinema* n. 33, pag. 307.

Il compositore, abbiamo detto, deve intendersi di cinematografo come se ne intendono il regista, gli sceneggiatori e quanti altri concorrono alla realizzazione del film. Il musicista, infatti, dovrebbe occuparsi di tutta la parte sonora: musica e rumori. Chè i rumori acquistano nel cinematografo una grandissima importanza superiore alle volte a quella della musica.

In *Traditore* la caduta mortale del giovane patriota crivellato di colpi, che aveva tentato di salvarsi aggrappandosi sospeso nel vuoto a una finestra, è resa in modo stupendo dallo stridere delle unghie che sembra scavino un solco sul davanzale per cercare un ultimo appiglio.

I rumori vanno dosati secondo una proporzione psicologica e non fisica. Mentre, infatti, nella realtà noi ci accorgiamo solo di quelli che ci interessano trascurando, pur sentendoli materialmente, tutti gli altri, al cinematografo tutti i rumori di una certa intensità attirano ugualmente la nostra attenzione. Se sono inutili servono solo a distrarci o a far passare inosservati quelli veramente efficaci.

In *Carnet de bal* il rumore della grue concorre potentemente con la recitazione di Pierre Blanchar a creare quell'atmosfera strana di allucinazione. Il rumore dei passi sulla ghiaia, invece, nelle ultime scene (soppresso nell'edizione italiana) non serve ad altro che a distrarre e a confondere il dialogo.

D'altra parte il silenzio assoluto acquista al cinematografo un significato speciale di sospensione e di angoscia. Si pensi alla scena della *Contessa Alessandra* di Jacques Feyder, in cui la contessa si sveglia in piena notte col presentimento che sta per accadere qualche cosa. Il pubblico ha la stessa sensazione per il silenzio antinaturale (la donna corre qua e là, batte finestre, porte senza fare il minimo rumore, come un fantasma) che circonda la villa abbandonata. Per questa ragione in molte scene i rumori di fondo pur passando inosservati sono indispensabili, perchè l'attenzione dello spettatore non si distragga interpretando arbitrariamente il silenzio.

Douglas Shearer il grande tecnico dei suoni americano chiama questi rumori « suoni muti ».

In alcuni film la cui sonorizzazione era molto complessa si è adoperata una vera e propria partitura dei rumori. Questa pratica dovrebbe entrare nell'uso comune.

È infatti evidente che al cinematografo tutta la parte sonora ha un valore espressivo e quindi musicale.

Non vediamo la ragione per cui i suoni debbano essere eseguiti accuratamente, e i rumori affidati all'improvvisazione.

Del resto i confini tra il campo dei suoni e quello dei rumori sono molto elastici « il limite fra suono e rumore non è nettamente tracciabile perchè dipende dall'orecchio più o meno perfetto od esercitato o da peculiari condizioni di chi ascolta » (*).

Ci sembra perciò chiaro e speriamo che presto lo diventi anche per i vari produttori, che l'opera del musicista sia indispensabile per la sonorizzazione di un film.

VALORE DELLA MUSICA NEL FILM

Il fatto che la musica deve nel film essere sempre in funzione dell'esigenza visiva ha sminuito il suo valore agli occhi di molti critici.

Lucien Wahl scrive ad esempio che:

« Quand en le regardant (un film) on ne fait pas attention à la musique qui l'accompagne, fût elle composée d'oeuvres de prémier plan, c'est qu'il est bon » (**).

Jean Epstein chiama la musica cinematografica un anestetico dei rumori esterni che assopendo l'attenzione auditiva, dà tutta la sua forza all'attenzione visiva.

Nel pensiero di tutti questi critici la musica viene ad assumere un valore esclusivamente negativo. Un valore positivo le attribuisce invece Emile Wuillermoz:

« ...À l'anecdote particulière contée par le film, la musique donne un caractère général; l'écran montre une morte, une tristesse, une joie, la musique chante la Mort, la Tristesse, la Joje » (***).

Wuillermoz, in questo, deriva direttamente da Schopenhauer:

« La musica di fronte a ogni elemento fisico del mondo rappresenta il metafisico, di fronte a ogni fenomeno la cosa in sè » (****).

Quest'osservazione suggestiva e profonda nei suoi svolgimenti, nell'applicazione cinematografica non ci sembra esatta, infatti la musica nel cinematografo non ha la sola funzione che le attribuisce Wuillermoz,

---

(*) A. Parisotti: *Nozioni elementari di acustica*, ecc., pag. 4.

(**) Wahl in *Revue musicale*, Décembre 1934, pag. 22.

(***) Wuillermoz in *Revue Musicale*, Décembre 1934, pag. 22.

(****) A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, 1° V., pag. 309.

ma può acquistare, come meglio vedremo in seguito, dei valori diversissimi.

Solo esaminando particolarmente le varie possibilità di rapporti ci potremo render conto dei possibili valori della musica rispetto al film.

« ...ogni volta il problema si presenta nuovo. Io per esempio, in *Scarpe al sole* — ho composto una musica di natura ariosa, senza un tema vero e proprio; ma ecco, invece, per *Squadrone bianco* affacciarsi la assoluta necessità di un tema che è poi quello della marcia nel deserto » (*).

Voler perciò stabilire a priori un valore assoluto è secondo noi, un'assurdità.

ANTITESI TRA VISIONE E AUDIZIONE

L'antitesi tra visione e audizione, acquista nel cinematografo una particolare importanza. L'oscurità della sala, il movimento sullo schermo illuminato, e non ultima l'abitudine data dal cinema muto, fanno sì che l'attenzione dello spettatore vada tutta alla visione.

La parte sonora, perciò, se non è adoperata abilmente, corre il rischio di passare inosservata e quel che è peggio di perdere ogni valore espressivo.

Una delle tante difficoltà è data dal fatto che la percezione visiva e quella auditiva non hanno la stessa durata. Con un colpo d'occhio possiamo renderci perfettamente conto di un ambiente, di un personaggio, sentire l'atmosfera di una data scena. Un suono o un rumore invece deve essere sentito in tutta la sua durata; una frase musicale per quanto concisa ha bisogno, per significar qualcosa, di un tempo molto maggiore di quello necessario alla visione. Lo stesso dialogo è legato a questa esigenza.

C'è quindi un contrasto tra l'inevitabile senso statico della parte sonora e quello dinamico della parte visiva. Contrasto questo che ai primi tempi del sonoro aveva minacciato di far bandire uno dei procedimenti più caratteristici del cinematografo: il montaggio. L'inevitabile lentezza del sonoro doveva per forza trascinare con sè la visione. La di-

(*) A. Veretti in *Cinema*, N. 33, pag. 307.

scontinuità, il contrasto rapido caratteristico del film muto sembrava ormai impossibile.

Lo stesso problema della differente durata delle due proiezioni visiva e auditiva Arthur Hoerée lo risolve proponendo un tema generale e i cui motivi secondari possono sottolineare gli episodi nuovi. Il contrappunto, permettendo la sovrapposizione di più temi di carattere differente dà al compositore la massima libertà. Il musicista può così mettere in risalto il tema più adatto, per una data scena senza interrompere la continuità della musica.

In Italia si sono eliminate queste difficoltà affidando alla musica la funzione di accompagnamento. Alle scene concitate, in genere, corrisponde una musica drammatica. A quelle calme una musica lirica.

Nel film *La Principessa Tarakanova* la musica di Zandonai è adoperata con questo criterio.

Al fragore del Carnevale succede improvvisamente la calma della stanza di Elisabetta e viceversa.

A parte la superficialità di tutto ciò, la rapidità di questi passaggi ripetuti è terribilmente antimusicale.

LA MUSICA DETERMINATRICE DELL'AZIONE

Una teoria abbastanza diffusa sostenuta da S. A. Luciani fin dai tempi del film muto nega la possibilità alla musica di seguire il gesto:

« ...la musica può determinare il gesto, non seguirlo; può evocare delle immagini non tradurle in suono. È insomma dal mondo dei suoni che si deve salire a quello dell'immagine. E se questo non accade, la musica cessa di essere l'elemento essenziale e diventa puramente accessorio, se non addirittura ingombrante » (*).

Oltre al fatto che non vediamo la ragione per cui la musica evochi il gesto e non possa assolutamente avvenire il contrario, non ci sembra che allo stato attuale delle cose la musica debba essere l'elemento essenziale del film. Potrà esserlo per qualche scena, ma anche nel film musicale l'elemento più importante resta sempre la visione. Nel caso contrario il pubblico preferirà certamente andare ad un concerto invece che al cinematografo.

(*) S. A. Luciani, *L'Antiteatro*, pag. 58.

La teoria di Luciani è condivisa oggi da molti critici e musicisti. Alfredo Casella, ad esempio, scrive:

« Per quanto riguarda l'associazione della musica al cinematografo credo che non avremo risultati soddisfacenti sino a quando non si riconoscerà come principio fondamentale di quest'unione che lo spettacolo visivo dev'essere determinato (come nel miglior melodramma) dalla musica, e che non deve essere questa ad illustrare docilmente quello (come avviene a sua volta nel melodramma di tipo inferiore) » (*).

La realizzazione d'un film determinata nei suoi particolari dalla musica ci sembra alquanto problematica. Il lavoro del film è sottoposto a delle esigenze spesso indipendenti dalla volontà del realizzatore.

Moltissime difficoltà vengono risolte man mano che si presentano mentre si gira e il carattere di un film dipende in gran parte dal modo con cui sono state risolte.

Un esterno girato col cielo coperto dà alla scena un gusto molto diverso da quello che avrebbe avuto se fosse stato girato col sole; e la lavorazione non sempre permette di aspettare il sereno.

Un attore sostituito ad un altro porta al film con la sua personalità un carattere tutto nuovo.

Come sarà allora possibile realizzare il film su una falsa riga già determinata?

Il solo fatto che la pellicola presentata al pubblico è frutto di una scelta su un materiale di ventimila o trentamila metri per lo meno, mette in evidenza l'enorme difficoltà di girare un film determinato nei particolari dalla musica.

Concludendo, questo metodo ottimo in teoria se è indispensabile per quelle scene in cui la musica ha una particolare importanza non ci sembra che si possa applicare con profitto nella produzione corrente. Dopo tutte le modificazioni, gli accomodamenti che subisce un film nelle varie fasi della lavorazione, la miglior sorte che possa capitare alla musica già preparata è quella di finire come sfondo sonoro. Ma la maggior parte delle volte che si verifica questo caso la musica diventa irriconoscibile. Ridotta infatti a sfondo dovrà sentirsi appena per non disturbare. Se l'orchestrazione non sarà più che appropriata, ed è molto probabile che non lo sia dato che la musica era stata concepita per un altro scopo,

(*) A. Casella in *Film*, N. 9, 26. 3°, 1938.

le parti più gravi e specialmente quelle più acute saranno completamente tagliate fuori. Ne risulta un'accozzaglia di suoni che non ha alcun senso.

Il musicista, secondo noi, pur ispirandosi al carattere generale dell'opera, dovrebbe seguire la lavorazione. Solo così si potrebbero eliminare gran parte degli inconvenienti e produrre dei film in cui la musica non serva solo a distrarre o a dar fastidio.

LA REALIZZAZIONE CINEMATOGRAFICA DI MUSICHE CELEBRI

Fin dai tempi del film muto si vide la possibilità di una trasposizione sullo schermo, di musiche celebri.

Andrea Obey realizzò diversi film su composizioni di Debussy. Il più celebre è quello sul notissimo preludio *La Cathédral engloutie.* Il genere di musica si prestava indubbiamente a questa specie di interpretazione visiva e la fantasia musicale dell'Obey riuscì a creare un'opera nel suo genere molto interessante.

Il valore artistico di queste trasposizioni ci sembra però discutibile. A parte l'antitesi tra visione e audizione che abbiamo già notato, per cui la musica resta il più delle volte soffocata dalla parte visiva, la differente durata delle due percezioni presenta una grande difficoltà. Prima che la musica dia uno stato d'animo occorre un certo tempo, la visione perciò, perchè sia giustificata, deve seguire l'audizione e non svolgersi, contemporaneamente.

In questo senso ci sembrano più proprie le sintesi visive, di cui parlano S. A. Luciani e F. Casavola in un manifesto futurista del 1924:

« ...le sintesi visive... sono la realizzazione scenica dell'idea dominante di un brano di musica. Nella stessa maniera che il calore diventa luce, la musica, nel punto culminante del suo svolgimento, diventa incandescente, generando la visione, la quale deve apparire e dissolversi per gradi. Solo così l'equilibrio tra la sensazione musicale lenta e quella visiva rapida è ristabilito » (*).

Nella musica, nella vera musica, esiste solo il contenuto soggettivo, il mondo dell'artista, l'essenza dell'arte. Legandola ad un'immagine visiva le si toglie una delle sue più grandi prerogative: la purezza di

(*) S. A. Luciani in *Bianco e Nero,* I, n. 6, pag. 9.

stato lirico. Quella purezza che la rende accessibile a tutti i temperamenti e l'ha fatta definire la « Regina delle Arti » (*).

La musica « nella sua completa illimitatezza, non ha bisogno dell'immagine e del concetto, bensì soltanto lo sopporta accanto a sè » (**).

Senza negare alla musica un contenuto sentimentale ben definito (l'Hanslick aveva fatto ciò per reagire all'invadenza della musica a programma dell'epoca di Liszt) ci sembra evidente che lo stato d'animo provocato dalla musica è diverso in ogni ascoltatore a seconda del suo temperamento. Pur coincidendo in tutto nei caratteri generali come gioia, dolore, ecc. si trasforma e si trasfigura nell'anima di ognuno.

Voler imporre un'unica visione a tutti, ammesso che la musica evochi in tutti delle immagini, significa voler ridurre le varie sensibilità ad un unico denominatore. Pretesa ridicola e assurda che trova la più ampia smentita in numerosissimi esempi.

La *Settima* sinfonia in la maggiore di Beethoven, per citare un caso, fu intitolata da Pasdeloup nei suoi famosi concerti parigini *Nozze Villiche*. Autore di tale interpretazione fu il Lenz. Ma trasformare in *Marcia Nuziale*, il secondo tempo, che a molti auditori appare piuttosto un marcia funebre, è sembrata cosa arbitraria, sebbene il titolo di *Allegretto*, dato dall'autore al secondo tempo, sia alla sua volta, in contrasto con l'idea di una marcia funebre. Per altri, si tratta di una celebrazione politica della riconquistata libertà germanica, per altri di una festa cavalleresca, oppure di una mascherata; un altro indicava nell'allegretto una visita alle catacombe! Una delle più diffuse e accettate interpretazioni è quella di Wagner, per il quale la *Settima* è una apoteosi della danza (***).

Eppure dei musicisti di indiscutibile valore pensano ancora che la mancanza di una rappresentazione reale o la differenza delle immagini evocate siano nella musica delle deficenze:

« La musique n'a pas une représentation réelle, perceptible d'une façon identique à la totalité des auditeurs. Le cinéma sonore la donnera peut-être... On peut très bien immaginer une fugue à quatre voix trouvant son expression dans un film pur fait de simples impressions visuelles correspondentes » (****).

(*) A. Parente, *La musica e le arti*, pag. 248.
(**) Nietzsche, *La nascita della tragedia*, pag. 92.
(***) A. Bruers, *Beethoven*, catalogo ragionato delle principali opere, pag. 76.
(****) A. Honegger in *Plans*, Janvier 1931.

Seguendo questi criteri si sono tentate diverse realizzazioni cinematografiche di musiche celebri. Retenfeld ha portato sullo schermo *L'Aprenti sorcier* di Paul Dukas. Il film che ne è risultato non è però troppo aderente alla musica. La *Black and tan Fantasy* di Duke Ellington ha dato un'opera suggestiva; la caratteristica musica del celebre compositore negro resta però molto al di sopra della banale trama visiva.

In Russia si realizzato *Pacific 231* di Honegger. Parallelamente al movimento sinfonico si svolge sullo schermo la rappresentazione orchestrale e per sovraimpressione le visioni che la musica evoca. Questo procedimento oltre ad essere monotono, dà un senso di stasi in contrasto col carattere dellâ musica e col dinamismo del cinematografo.

W. Ruttman ha portato sullo schermo *In der Nacht* di Schumann. Questo film, forse il più interessante di tutti per l'abilità con cui si tenta di rendere visibili le sfumature musicali, ha il difetto di falsare il valore del paesaggio dandogli un aspetto movimentato.

Nelly Aska ha realizzato alcuni *lieders* di Schubert servendosi anch'essa esclusivamente di paesaggi. Le immagini che vediamo sullo schermo derivano però dal testo letterario e non dalla musica.

Alex Alexejeff in collaborazione con Claire Parker ha realizzato *La notte sul Monte Calvo* di Moussorgsky servendosi di effetti surrealistici.

Tutti questi tentativi fin'ora non hanno dato grandi risultati. In fondo a noi sembra che non siano altro che una derivazione più o meno diretta di quella tendenza avanguardista ormai superata sviluppatasi in Francia dopo la guerra mondiale.

Germaine Dulac infatti, la maggiore teorizzatrice di questo movimento dice lei stessa di essere « imbue de cette idée que le cinéma et la musique ont une attache comune » (*).

E. Wuillermoz considerava il cinematografo una « harmonisation et orchéstration de la lumière » (**).

Hacher scriveva « L'arte cinematografica del futuro sarà musica visualizzata capace di esprimere tutte le qualità effimere della stéssa musica » (***).

Questa tendenza e molte altre degli avanguardisti sono servite principalmente a chiarire le idee e a liberar le menti dalle illusioni che

(*) *Le rouge et le noir*, Cahier spécial sur le cinéma, pag. 33.
(**) *L'art cinématographique*, Volume 3°, pag. 59.
(***) *Cinematic design*, pag. 33.

hanno spinto il cinematografo nel campo delle altri arti. Tutto ciò oggi dovrebbe essere superato.

Un'opera artistica, se veramente tale, è in sè perfetta e completa « ...una musica non sopporta alcuna introduzione o aggiunta di immagini visive, all'istesso modo che non sopporta aggiunte ed ampliamenti di suoni e accordi sonori o introduzioni e commenti di parole »(*).

Ogni rimanipolazione di un capolavoro potrà forse essere un'ottima speculazione commerciale ma non ha niente a che fare con l'arte.

I FILM MUSICALI E LA MUSICA LEGGERA

I realizzatori sullo schermo di musica celebre si propongono evidentemente di creare un'emozione artistica nuova maggiore di quella che provoca la musica presa in sè. Come abbiamo visto il risultato è negativo e non può essere che tale perchè si parte da preconcetti falsi.

I realizzatori di film musicali, invece, non hanno preoccupazioni estetiche. Realizzano il film per sfruttare la fama di un cantante o di una musica. Da questo punto di vista tali film sono quindi pienamente legittimi. Purtroppo però il loro valore, a parte tutte le osservazioni che abbiamo già fatte, è molto basso.

Il favore del pubblico verso film leggeri, anodini, come mostra una recente statistica (**) ha provocato un'invasione di film musicali.

In questo campo gli americani hanno raggiutno notevoli risultati. L'orchestrazione appropriata, le voci fonogeniche rendono accettabili anche le musiche più povere di fantasia. Musiche che molto spesso si basano sul ritmo asmatico dato dall'esagerazione del sincopato e sulle none e settime di dominante disseminate dappertutto fino alla nausea.

In Italia non si è ancora riusciti a fare dei film musicali moderni di carattere leggero, principalmente perchè manca la musica adatta. Il problema della musica leggera ci sembra molto importante per l'educazione della massa. L'unica musica che il popolo può sentire direttamente è quella del varietà. Ma qui in genere la musica è scritta ed eseguita da gente che non sa nemmeno dove sia di casa. Nei locali popolari c'è capitato spesso di sentire dei motivi di seconda mano ricucinati a colpi di gran cassa (a quanto sembra questo è lo strumento più importante nel varietà italiano) su un'armonia di tonica e di dominante e

---

(*) A. PARENTE, *La musica e le arti*, pag. 20.

(**) GINO VISENTINI in *Cinema*, n. 39, pag. 84.

per di più non sempre giusta. D'altra parte i compositori (quelli che sanno la musica) si sono messi su la falsa riga, degli stranieri; in questo campo, degli americani.

Il popolo influenzato dal cinema, dalla radio e dal varietà ha dimenticato la musica nostra, anzi oggi è molto comune incontrare degli imbecilli che sorridono con superiorità di fronte ai nostri canti popolari. Ma solo da questi potrà, secondo noi, rinascere la musica leggera italiana. Le canzoni dialettali, sfrondate di quegli elementi di cattivo gusto e di quelli ormai retorici, sono l'espressione forse più ingenua, ma certamente più genuina della nostra anima.

Ai ritmi barbarici potremo così opporre le nostre belle melodie e alle dissonanze forzate un'armonizzazione semplice di gusto prettamente italiano.

Solo quando avremo una musica popolare si potrà parlare di un film musicale italiano che non sia uno zibaldone infarcito di pezzi stucchevolmente celebri. E per canti popolari vogliamo qui intendere non solo quelli anonimi tramandati da generazione in generazione, ma anche quelli scritti da musicisti che hanno assimilato e fatte loro le gioie e i dolori, l'anima del popolo.

La musica nelle biografie dei musicisti

L'idea di illustrare con la musica un episodio della vita dell'autore di essa, episodio che forse ne aveva determinato la composizione, anche se a prima vista può sembrare suggestiva presenta secondo noi molti punti deboli.

Per prima cosa pur essendoci una certa interdipendenza tra la vita e le opere di un artista non è affatto vero che da queste si possa risalire a quella come non è affatto indispensabile conoscere la vita per gustare l'arte di un artista.

Per convincersi di ciò basterà pensare ad alcune opere di Beethoven. La *Seconda* sinfonia in re maggiore la più allegra, la più serena tra le sue sinfonie fu composta nel 1802, l'anno in cui Giulietta Guicciardi gli aveva dato uno dei più grandi dolori della vita sposando il Conte Venceslao von Gallenberg compositore di ballabili. Lo stesso anno del tragico testamento di Heiligenstadt (*).

(*) Jean Chantavoine, *Beethoven*, pag. 175.

La *Quinta* sinfonia in do minore e la *Sesta* in fa maggiore furono composte nel corso di due anni simultaneamente (*) eppure è a tutti chiaro il carattere diverso quasi opposto, pastorale dell'una, tragico dell'altra.

Anche ammettendo la più stretta unione tra vita e opere di un artista, saranno degli stati d'animo a determinare queste e non certo degli avvenimenti esteriori. Il cinematografo, però, non può fotografare degli stati d'animo. La vita di un musicista trasportata sullo schermo dovrà necessariamente essere una vita romanzata.

Gli avvenimenti che in *Angeli senza Paradiso* impediscono a Schubert di portare a termine la sinfonia in si minore, sono pura invenzione. I numeri sulla lavagna che diventano note musicali e le varie trovate che abbondano in questo genere di film sono espedienti cinematografici del tutto gratuiti e arbitrari. Ma anche se fossero episodi realmente avvenuti, e questo ci sembra importante sottolineare, resterebbero ugualmente arbitrari. Per la *funzione purificatrice* dell'arte, tra le opere e la vita di un artista non c'è più alcun punto di contatto ne è possibile alcun utile avvicinamento.

La musica strumentale, da questi connubi con la visione ne esce alquanto malconcia; acquista un valore contingente e psicologico e rimane associata, per lo spettatore, a un certo episodio storico o no, più o meno di buon gusto. La musica lirica, essendo legata a un episodio dallo stesso musicista, sembra destare meno preoccupazioni; fa cadere però più facilmente nel teatro filmato. Nel primo caso, dunque, si menoma la musica, nel secondo si rischia di rovinare il film.

In questi adattamenti, poi, la parte musicale arrangiata e frammentaria non è molto dissimile dalle tanto deprecate fantasie un tempo così care alle pianiste da marito.

È questa, forse, la ragione per cui diversi musicisti hanno reagito a questi film.

« Si pensi all'estremo oltraggio che è stato perpetrato da un maestrucolo tedesco ai danni di Schubert e di Bellini con gli adattamenti musicali dei film *Angeli Senza Paradiso* e *Casta Diva* » (**).

Eppure questi adattamenti erano stati fatti da W. Schmidt Gentenz, uno dei più competenti in materia. Non sappiamo che cosa diranno

---

(*) Antonio Bruers, *Beethoven*, catalogo ragionato delle principali opere, pag. 65.
(**) Mario Labroca in *Film* n. 3, 12, II, 1938.

gli stessi musicisti quando sarà proiettato il *Verdi* in cui i realizzatori si propongono, come ha confermato Lucio d'Ambra a un suo intervistatore, di dare « un campione di tutte le musiche di Verdi... in modo assolutamente omogeneo, seguendo la vita di lui con l'evoluzione della sua arte, dalla prima lirica *La capricciosa al Falstaff*, così da esaudire — assicura l'illustre intervistato — ogni desiderio dello spettatore » (*).

Questo genere di film potrebbe essere utilissimo a far conoscere al popolo le opere dei grandi musicisti. La volgarizzazione può servire oltre che a diffondere la cultura, a suscitare il desiderio di accostarsi all'arte e di risalire alle sorgenti più pure della musica.

Dovrebbe, però, essere fatta da persone competenti e di buon gusto, e con la massima serietà.

LA MUSICA LIRICA SULLO SCHERMO

Fin dai primi anni del film muto si pensò di portare le opere liriche sullo schermo. Nei 1909 si fece in Inghilterra il primo tentativo con il *Trovatore*, incidendo il sonoro su dischi. Nel 1914 Caruso cantò i *Pagliacci*, film di 4 minuti e mezzo. Ma l'esperimento più riuscito fu quello del Conte Baldassarre Negroni, uno dei pionieri del cinema italiano. Egli portò sullo schermo « la riproduzione integrale della *Histoire d'un Pierrot*: pantomima musicale di Fernand Beissier, musicata da Mario Costa » (**).

La staticità delle parti cantate preoccupa gli stessi operisti. Eppure è noto che durante l'esecuzione di una romanza il cantante si rivolge al pubblico al teatro, come in un concerto, e il pubblico accetta questa convenzione senza nemmeno accorgersene.

Ma se questo è possibile al teatro non lo è certo al cinematografo dove come abbiamo già notato lo spettatore va per vedere e non per sentire.

L'unico modo di far sopportare un pezzo d'opera sarebbe quello di renderlo cinematografico. Realizzando però un'opera così, vi si verrebbero ad introdurre degli elementi estranei spesso comici ed umoristici. Si finirebbe col farne una specie di parodia.

(*) Lucio d'Ambra in un'intervista concessa a *Film*, n. 12-16 IV, 1938.

(**) U. Barbaro in *Bianco e Nero*, I, n. 1, pag. 93.

Se questa è una difficoltà insormontabile per l'opera seria non lo è altrettanto per quella buffa e per le operette.

Il genere leggero e la musica meno impegnativa hanno infatti incoraggiato molti produttori. Il campo dell'opera buffa, però non ci sembra ancora sfruttato abbastanza. I realizzatori quando si cimentano in questo genere preferiscono battere le strade più facili. Così Vincenzo Sorelli in *Crispino e la Comare* si è servito più del libretto di F. M. Piave che della musica dei fratelli Ricci.

Nel campo delle operette abbiamo avuto un discreto numero di film ma solo pochissimi veramente riusciti. Franz Lehar scrive: « con tre sole eccezioni, preferisco non citare, tutti i film sonori tratti da operette mie mancano di qualche pregio artistico. Sopratutto non hanno niente a che fare con i miei lavori, e mi dispiace perciò, che vadano per il mondo sotto il mio nome » (*).

Tra i tanti film ne ricorderemo uno che certamente entra nelle tre eccezioni del compositore: *La vedova allegra* di Lubitsch, mirabile esempio di eleganza e di buon gusto che in qualche punto ci sembra raggiunga la perfezione. Nella scena del ballo all'ambasciata il celebre valtzer è trattato come un concerto grosso. Alla massa dell'orchestra risponde il concertino degli archi e contemporaneamente sullo schermo alla massa degli invitati succede la coppia dei protagonisti.

In questa scena, la più bella di quante del genere abbiamo veduto fin'ora, la visione si è adeguata perfettamente alla musica.

Fedele alle sue prime idee, Lubitsch non si è preoccupato di giustificare la musica. « Solo quando le canzoni sono cantate da gente che non sa cantare e quando la musica è scadente, autore e direttore che avrebbero dovuto essere più accorti, debbono giustificarsi. Ma è altrettanto naturale che attori dotati di bella voce cantino, quanto è naturale che i fattorini che sanno fischiare vadano fischiettando per la via » (**).

Così Lubitsch aveva sostenuto ai primi tempi del sonoro.

In un film musicale recente, invece: *Notti messicane* di Mamoulian il regista si è preoccupato di dare al canto e alla musica una necessità drammatica. Dal principio del film in cui le canzoni servono a calmare gli animi eccitati dei banditi, alla fine in cui il protagonista condannato a morte tenta di cantare un'ultima volta ben conoscendo l'effetto della

---

(*) Franz Lehar in *Cinema*, n. 23, pag. 44.
(**) E. Lubitsch in *Fonofilm* di Giuseppe Lega, pag. 42.

musica sull'animo sensibile del capo, la musica fa sempre parte della trama.

La musica in questi due film è stata dunque adoperata con criteri opposti e in entrambi i casi i risultati non potevano essere migliori.

Questo convalida la nostra idea: è impossibile assegnare al commento musicale una funzione ben determinata. Il valore della musica rispetto alla visione al contrario di quanto sembrano pensare quasi tutti i critici, varia da scena a scena, da film a film.

I DISEGNI ANIMATI

« ...Se il cinema sonoro non dovesse produrre altro, avrebbe già prodotto abbastanza ». Così si esprime S. A. Luciani nei riguardi dei disegni animati (*).

L'invenzione di questi risale al 1908; il 17 agosto di quell'anno, infatti, Emilio Cohl (Emile Courtet) riuscì a proiettare al Théâtre du Gymnase di Parigi il suo primo film: *Fantasmagorie* di 36 metri di lunghezza (un minuto e cinquantasette secondi di proiezione).

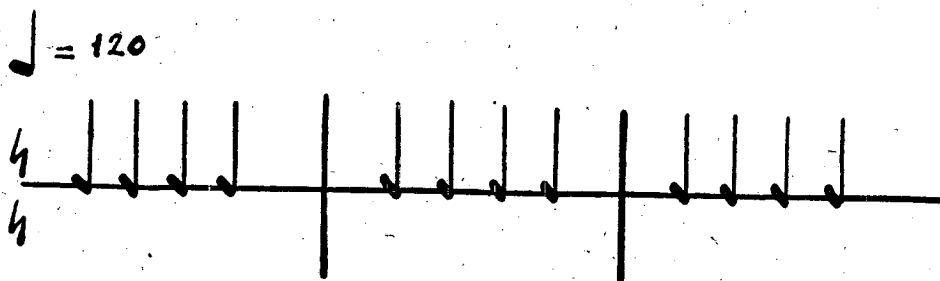
La tecnica speciale del disegno animato permette di creare sullo schermo un movimento determinato fin nei minimi particolari dalla musica. Le possibilità di questa tecnica, però non sono state intraviste da tutti i disegnatori o lo sono state solo recentemente. Alcuni, infatti, continuano a realizzare i loro film senza la musica. Il commento sonoro viene aggiunto a lavoro compiuto. La ragione di ciò va ricercata nella difficoltà di animare i disegni in perfetto sincronismo con la musica.

I metodi usati per far ciò sono diversi. Il più interessante ci sembra quello di Tibor Harsanji sperimentato la prima volta nel 1934 in un disegno animato francese: *La joie de vivre.*

Questo sistema di una precisione matematica permette di realizzare dei disegni su musiche di qualunque ritmo anche il più complicato, con una relativa facilità.

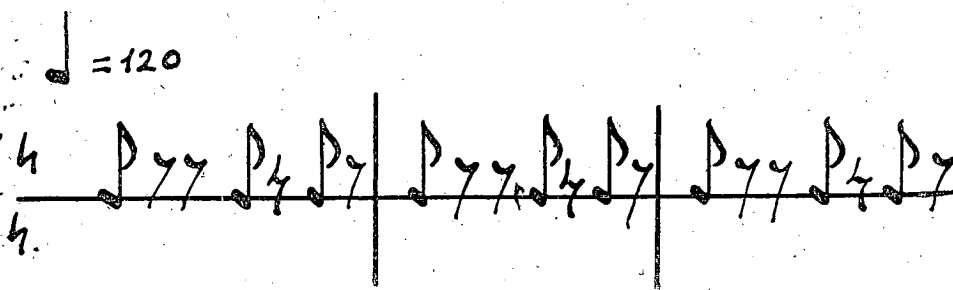
La velocità della pellicola in un film normale è di ventiquattro fotogrammi al secondo. Se stabiliamo una battuta di quattro quarti, la semiminima a 120, la battuta durerà due secondi.

(*) S. A. LUCIANI in *Bianco e Nero,* A. I, N. 6, pag. 7.

Quindi per ogni battuta passeranno 48 fotogrammi. Il disegnatore potrà realizzare i suoi movimenti seguendo il ritmo della partitura. Se, per esempio, vorrà eseguire una marcia su questo ritmo:

ogni semiminima durerà mezzo secondo, quindi dovrà portare dodici fotogrammi. Perchè il disegno marci a tempo, basterà che i piedi tocchino terra al primo, al tredicesimo, al venticinquesimo, al trentasettesimo fotogramma.

Se si vuole un movimento su questo ritmo:

= 120

4
4

basterà eseguire il disegno sul primo fotogramma, e lasciarlo fermo fino a tutto il sesto. Fermarlo di nuovo dal diciannovesimo al ventiquattresimo, e infine dal trentasettesimo al quarantaduesimo.

Questo ingegnoso sistema, permette al musicista di comporre senza troppe preoccupazioni per la futura realizzazione, in una forma musicale ben definita, compiuta in sè stessa.

Recentemente qualche critico, trovando negli attuali disegni una limitazione alle possibilità della musica, dato il carattere leggero del film a cui è unita, ha proposto la creazione di disegni di carattere realistico drammatico. Noi, invece, crediamo che il disegno animato si debba limitare al genere comico e fiabesco. L'inevitabile automatismo di movimento, così divertente in questi film, non crediamo che possa dare altrettanto buoni risultati in un dramma. D'altra parte i rapporti con la musica non sarebbero troppo diversi da quelli dei film normali; il perfetto sincronismo ottenuto con i movimenti realizzati sulla musica potrà mo-

dificare questi rapporti, molto relativamente. Se, infatti, negli attuali disegni animati non si presentano problemi estetici di una certa importanza, questo avviene solo perchè il film e la musica sono di carattere leggero. Tentando un disegno animato drammatico su una musica con delle pretese, si incontreranno le stesse difficoltà notate nella realizzazione di musiche celebri. Tutti i tentativi falliti, ci sembra, dovrebbero mettere in guardia gli entusiasti.

Un grande impulso allo sviluppo dei disegni animati è stato dato dal colore. A questo proposito ci sembra interessante notare come le inevitabili imperfezioni di questa nuova tecnica, quelle che danno tanto fastidio nei film normali, acquistino un valore speciale nei disegni animati. I colori violenti, falsi, l'assoluta mancanza del senso di tonalità per cui ogni accostamento cromatico provoca un contrasto vivissimo, si accordano mirabilmente con i movimenti antinaturali e con le vicende fiabesche. Il valore espressivo dell'elemento meccanico (si pensi alle innumerevoli macchine per malmenare, prender a pugni, a calci, i personaggi cattivi) diventa superiore a quello dello stesso elemento umano.

I migliori disegni animati, sono senza dubbio, quelli di Walt Disney. In questi film alla perfezione del disegno e alla bontà delle trovate, si unisce una musica perfettamente intonata al genere e di squisito buon gusto. Essa non si limita più a sottolineare i momenti caratteristici del film come fino a poco tempo fa alcuni le rimproveravano: accompagna, invece, tutta la visione trasfigurando suoni, voci, ritmi, alla stessa maniera che i disegni sullo schermo trasfigurano la realtà della vita.

Tra i migliori esempi ricordiamo *I tre porcellini* con musiche di Frank Churchill, e recentemente il disegno a metraggio normale (duemila e quattrocento metri) *Biancaneve e i sette nani* dalla fiaba dei fratelli Grimm, con musiche dello stesso Churchill e di Larry Morey.

Il successo di questi disegni ha spinto tutte le Case a dare grande importanza alla musica. Così anche quei disegnatori come i fratelli Fleischer negli Stati Uniti, Lucilla Cramer in Russia, Bourgeon in Francia, ed altri che applicavano la musica a disegno finito, hanno modificato, e vanno modificando la loro tecnica in modo da poter realizzare i disegni sulla musica.

Gli ultimi disegni animati, sono dei veri e propri film musicali; in essi, l'opera del musicista, può apparire in tutta la sua originalità.

LA MUSICA CREATRICE DI UN'ATMOSFERA

Allo stato attuale delle cose, la musica insieme al rumori, si è resa indispensabile a creare l'atmosfera del film.

Gli americani hanno capito perfettamente ciò e nei loro film, specialmente in quelli esotici e in costume, se ne sono preoccupati moltissimo. Lo spettatore, in genere, non se ne accorge o non ci fa caso, ma molte emozioni che egli attribuisce alla visione, gli sono invece insinuate nell'animo dal commento sonoro.

Il miglior mezzo per creare un'atmosfera a una vicenda che si svolge in un certo periodo storico, è, naturalmente, quello di adoperare musica originale dell'epoca. Non bisogna però credere che questo sistema sia dei più semplici.

Herbert Stohart, compositore e direttore d'orchestra della Metro Goldwyn Mayer (*) ricorda che per il film *Giulietta e Romeo*, film discutibile sotto molti punti di vista, furono consultati Gustav Reese della New-York University, William E. Stumk della Cornell University, Percy Grainger per la musica del periodo elisabettiano. Alcune canzoni furono tratte dai manoscritti secenteschi di E. W. Nayler. I balli, le danze popolari dalla *Orcheosografie* di Th. Arbeau del 1588. Si adoperarono inoltre melodie gregoriane, il *Christus Redemptus* di Guglielmo Dufay, composizioni di Palestrina, di William Byrd, di John Bull, di Thomas Weekes.

Per la musica moderna si adoperò il tema della fantasia *Giulietta e Romeo* di Tchaikowski. Tra gli altri strumenti furono usati, sempre a detta dello Stohart, il verginale, il clavicordio, l'arpicordio, il liuto e le viole nelle varie foggie delle diverse epoche.

Questa accuratissima preparazione, è servita per un film non musicale; tanto più grave ci sembra quindi la faciloneria con cui, qui in Italia, si prepara la musica per film « musicali »!

LA MUSICA DI ACCOMPAGNAMENTO

Il modo più comune di unire musica e visione, è quello di farle coincidere nei vari momenti espressivi. È anche il più facile: se c'è un

(*) HERBERT STOHART in *Cinema*, n. 17, pag. 178.

funerale, si adopera una marcia funebre, se c'è una scena d'amore, si registra una musica più o meno patetica. Questo è il procedimento tipico del melodramma dove la rappresentazione scenica praticamente non ha alcun valore. Le innumerevoli uccisioni, i suicidi, le tragedie più varie che si svolgono sul palcoscenico non ci fanno nessun effetto e i cantanti che sanno ciò non si preoccupano eccessivamente della scena.

L'azione scenica nel melodramma non ha secondo noi una funzione troppo diversa dalle note programmatiche nei poemi sinfonici. È una semplice indicazione per seguire la musica. Quei compositori che hanno voluto dare un'importanza alla rappresentazione, si son messi tutti, come abbiamo osservato per Wagner, su una strada falsa. Hanno infatti seguitato ad adoperare la musica per illustrare l'azione e per manifestare il dramma dei personaggi. Così o hanno negato all'azione la capacità di esprimere qualcosa o hanno compiuto un'opera pleonastica ripetendo con la musica quello che già avevano più rapidamente espresso con l'azione.

Nel cinematografo si ripete questo stato di cose. Escluso però necessariamente il primo caso, quello cioè in cui la rappresentazione scenica non esprime nulla, resta il secondo. Questo accompagnamento, non ha nessuna funzione, tranne quella fisiologica di riempire il silenzio. La concordanza tra la musica e la visione, dunque, se nel melodramma è indispensabile, nel cinematografo è il sistema meno efficace. Inoltre presenta una difficoltà tecnica, abbastanza grave. La musica così è costretta a seguire il montaggio e questo, in parte, ad adeguarsi alla musica. Per la differente durata delle due percezioni visiva ed auditiva che abbiamo già visto, gli effetti sono disastrosi per entrambi.

PRIMI PIANI SONORI

Un suono, una parola, un rumore che interessano particolarmente, si possono imporre all'attenzione portandoli in primo piano. Questo procedimento semplicissimo che ci sembra potrebbe essere sfruttato come quello analogo visivo, non è molto diffuso a causa di pregiudizi realistici di cui sono ancora imbevuti molti cineasti.

In un corto-metraggio del Centro Sperimentale di Cinematografia: *Il trionfo d'amore*, questo procedimento ha dato ottimi risultati. Due amanti timidi in una stazione si sussurrano delle dolci frasi vicino al microfono dei segnali. Il microfono, naturalmente, è aperto e l'altoparlante diffonde le loro parole per il piazzale della stazione.

L'effetto sta principalmente nel contrasto tra il volume e il timbro della voce. La parola appena sospirata che rimbomba per tutta la stazione mantenendo il suo carattere di sospiro capovolge nel pubblico i rapporti e le proporzioni che è abituato a considerare nella realtà.

È ovvio che questo procedimento si può usare anche per la musica. Sappiamo benissimo che questi spostamenti di piani e di proporzioni nella natura non avvengono, non ci sembra però che questa sia una ragione sufficiente per ripudiarli nel cinematografo. La verità è che per molta gente la naturalezza, la verosimiglianza et coetera non sono altro che pretesti per tenere in riposo il loro cervello.

RECIPROCA SOSTITUZIONE TRA PARTE SONORA E PARTE VISIVA

La teoria dell'asincronismo si presta ai più ampi sviluppi. Una delle applicazioni più semplici ci sembra sia quella di sostiture la parte sonora con quella visiva o viceversa. Questo, naturalmente non per capriccio, ma per ottenere degli effetti determinati. In linea generale per guadagnare tempo.

Alle volte è necessario per la chiarezza della vicenda tornare su una precedente situazione o fermarsi su un avvenimento che ha un valore puramente informativo. Il mostrare tutto sullo schermo potrebbe appesantire il film ed annoiare il pubblico. Senza contare che in alcuni casi potrebbe anche essere meno efficace.

Un esempio mirabile di sostituzione della parte visiva con quella sonora lo troviamo nel film *Il bandito della Casbah* di Julien Duvivier. Una vecchia canzonettista nella più miserevole abbiezione, risentendo un suo disco, comincia a cantare. La voce, però, ora è rauca sgraziata e vicino a quella fresca e giovanile del disco dà la chiara misura dell'abisso tra il presente e il passato. La tragica rievocazione della gioventù e della felicità non sarebbe certo stata così toccante se fosse stata fatta col solito mezzo della sovraimpressione.

Duvivier col differente timbro della voce ha reso perfettamente il sentimento lasciando alla diversa sensibilità degli spettatori i particolari contingenti della visione.

Un altro esempio interessante ce lo dà il Dupont nel film *Due mondi*. Un ufficiale austriaco dorme in un paesetto vicino alle linee russe. All'alba è svegliato dal suono dell'inno russo. Senza muoversi dal letto l'ufficiale capisce, e il pubblico con lui, che il paese è stato occupato dal nemico.

Un altro esempio interessante del procedimento inverso, è dato in un film muto di René Clair: *Le deux timides*. Mentre un giovane avvocato sta pronunciando la sua prima arringa, per una interruzione dovuta ad un topolino sbucato nell'aula, perde il filo. Sullo schermo vediamo la scena che l'avvocato andava raccontando fermarsi improvvisamente. L'avvocato prova a riprendere il discorso riassumendo quello che ha già detto e sullo schermo si svolge la stessa scena precedente, questa volta con maggior rapidità. La visione sostituisce insomma tutto il discorso e ne segue perfettamente le sorti. L'effetto comico è veramente straordinario. Come si vede sfruttando con intelligenza tutte queste possibilità si ottengono dei risultati brillantissimi che arricchiscono grandemente il potere espressivo del cinematografo.

LA MUSICA ADOPERATA PER TRASFIGURARE I RUMORI

I rumori anche quando sono adoperati per una necessità espressiva, e questo dovrebbe accadere sempre, non debbono mai risultare fastidiosi. Non basta il fatto che siano naturali o che somiglino a quelli naturali per propinarceli senza nessuna discrezione per le nostre orecchie come fanno certi registi.

« Le vérisme est, en effect, le grand danger. L'objectif n'a jamais été ce béat de vache; le micro ne doit être davantage une oreille stupide » (*).

Superato un certo limite i rumori dovrebbero essere trasformati in musica e la cosa è semplice data l'elasticità di limiti che abbiamo notato tra musica e rumore.

Il metodo più semplice è quello di adoperare una musica-rumore in sincronismo con l'immagine. E questo, ci sembra, è uno dei pochi casi in cui la musica imitativa è giustificabile. Gli esempi di questi rumori musicati sono abbastanza numerosi. Dai colpi di mazza ne *L'uomo di Aran* di Flaherty, al concerto per automobile e orchestra ne l'*Uomo dall'Hispano* di Jean Epstein e Jean Wiener, risalgono più o meno tutti alla scena degli zingari del *Trovatore*.

Non è poi affatto necessario che la musica sia imitativa, anzi è molto meglio e più interessante servirsi della musica per esprimere qualcosa di diverso da quello che già indica chiaramente la visione.

(*) Roland Manuel in *Candide*, 25 Août 1932.

« Une suite musicale est souvent plus intéressante à entendre que ces bruits de pas, de portes, de moteurs d'autos qui sont l'accompagnement à peu près invariable des films qui prétendent à tort reproduire une réalité » (*).

RICHIAMI TEMATICI

Alcuni musicisti per reagire a quella faciloneria che, purtroppo, ancora sopravvive in certo ambiente cinematografico, sono caduti nell'eccesso opposto. Il problema della musica cinematografica è rimasto però insoluto: alla musica canzonettistica si è sostituita quella sinfonica, perdendo di vista un punto fondamentale: il cinematografo è un fatto visivo; la musica perciò pur essendo importantissima, resta sempre, almeno fin'ora, in sottordine rispetto alla visione. Nel cinematografo, dunque, non le si possono affidare compiti e funzioni che pur se abituali in altri campi come il teatro o il concerto, qui, in questo ambiente non può assolutamente assolvere. Questa è la ragione per cui l'idea di scrivere un commento musicale fondato sui richiami tematici non ci entusiasma. Nella quasi totalità dei casi lo spettatore non si accorge delle intenzioni della musica, e non può accorgersene a meno che non trascuri la visione.

D'altra parte questo procedimento rischia di far diventare la musica macchinosa e monotona. Con ciò non vogliamo escluderlo; ci sembra solo che andrebbe adoperato con molta discrezione.

In *Poil de carote* di Duvivier la musica adattata da Ezio Carabella ci presenta qualche esempio di richiamo tematico indubbiamente felice e veramente cinematografico per la sua discrezione. Nel momento in cui il bambino sta per impiccarsi gli torna alla mente tutta la sua breve vita. Sotto la maschera angosciata si succede un rapido montaggio sonoro e si nota subito quella gioconda canzone che un giorno aveva cantato insieme col padrino. Prima di morire egli ripensa a quei brevi istanti di gioia e di spensieratezza, forse gli unici della sua vita, e l'accostamento rende pù tragica la scena. Il tema è molto facilmente riconoscibile per il fatto che è il solo cantato. Questo esempio ci sembra particolarmente efficace; al cinematografo i richiami tematici dovrebbero essere secondo noi solo di questa semplicità.

(*) RENÉ CLAIR in *Revue musicale*, décembre 1934, pag. 55.

Un commento sonoro anch'esso con dei richiami tematici ma alquanto complesso è, quello che Enzo Masetti ha scritto per *La fossa degli angeli* di Bragaglia. È evidente che il musicista cercava di rendere così il dramma spirituale di questi personaggi, e qui il tentativo era giustificato, dato che la visione non riusciva a renderlo abbastanza. La musica però, come era prevedibile, non ha aggiunto niente o quasi niente al valore del film. Il pubblico non se ne è accorto e molti l'hanno criticata per la sua complessità.

« ...dal punto di vista del gusto rimane a vedersi se quell'attardato wagnerismo abbia ancora ragione, o se la musica « che si ascolta col capo tra le mani » non sia eventualmente antitetica con un fatto visivo qual'è il cinematografo » (*).

L'osservazione ci sembra esatta; la musica che richiede una profonda attenzione è antitetica non solo al cinematografo ma a tutta la nostra epoca. Il ritmo attuale della vita non consente più di gustare le preziosità di un contrappunto o gli sviluppi di una fuga. La musica di oggi è divenuta per la maggior parte un semplice passatempo; « musique d'ameublement » la chiama con profondità Eric Satie.

E questo è forse uno dei primi sintomi della saturazione musicale dell'umanità.

LA DEFORMAZIONE MUSICALE

Applicando alla musica cinematografica un procedimento abbastanza comune si è tentato di rendere alcuni sentimenti particolari trasformando dei temi già uditi nel film. Con questo criterio Werner E. Hejman ha scritto la musica per il film *Princesse à vos ordres*.

La difficoltà di questi tentativi è la stessa della precedente: tutto sta nel far sì che il pubblico se ne accorga; e questo a noi sembra problematico a meno che i temi non siano uno o due, con un carattere ben spiccato e ripetuti molte volte durante il film.

Del resto questo procedimento può essere utile per una costruzione unitaria del commento sonoro. Poi, anche se il pubblico non riconoscerà i temi più o meno deformati, basterà il carattere della musica a rendere lo stato d'animo.

(*) De Benedetti in *Cinema*, n. 35, pag. 386.

In questo senso ci sembra si possano fare dei tentativi interessanti. Visto che il riconoscere il tema non è indispensabile, si potrebbe arrivare non tanto alla trasformazione, quanto alla deformazione della musica per rendere certi sentimenti particolari come angoscia, ansia, ecc. È il processo inverso di quello che abbiamo descritto parlando dei rumori. Lì dal rumore risalivamo alla musica, qui dalla musica scendiamo al rumore. Naturalmente bisogna mantenersi in quei giusti limiti in cui il commento sonoro non dà fastidio allo spettatore o almeno questo non fa in tempo ad accorgersene. Approfittando di questa distrazione si potrebbero addirittura sfruttare quegli effetti fisiologici della musica deformata.

«È noto, infatti, che dei suoni leggermente stonati provocano un'impressione spiacevole che si localizza nella testa. I suoni privi di ritmo, invece, provocano una impressione ugualmente spiacevole che investe piuttosto lo stomaco » (*).

Ma naturalmente tutti questi procedimenti vanno applicati con molta cautela e discrezione, solo per accenni, e tenendo sempre presente che sono un mezzo non artistico.

FUNZIONE UNIFICATRICE DELLA MUSICA

Una delle principali difficoltà del film sonoro, è quella di unire le scene mute con quelle parlate.

Le prime beneficiano di quella prerogativa che, secondo alcuni, rende il cinematografo un fatto artistico: si svolgono in un tempo ideale. Le seconde, no. Unite insieme presentano, dunque, uno squilibrio, e questa è una delle ragioni per cui alcuni cineasti non commerciali si mantennero a lungo fedeli al muto. Per la stessa ragione altri fecero dei film completamente parlati e caddero nel teatro. Finalmente ci si è accorti che la musica poteva salvare la situazione. Una musica appropriata, infatti, riesce ad attenuare moltissimo, se non ad eliminare completamente, questo squilibrio tra scene mute e scene parlate. Il ritmo differente non si avverte più, almeno non dà più fastidio.

Sfruttando questa sua prerogativa unificatrice, si è adoperata la musica anche per unire diversi episodi di carattere differente. La diffi-

(*) ALESSANDRO PARISOTTI, *op. cit.*, pag. 43.

coltà sta tutta nella scelta e nello sviluppo dei temi i quali si debbono imporre all'attenzione dello spettatore e debbono essere facilmente riconoscibili ogni volta che appaiono; tutto questo senza cadere nella monotonia.

LA MUSICA SFRUTTATA NEL SUO VALORE LETTERARIO

Quando al cinematografo sentiamo un motivo d'opera, inconscientemente siamo portati a rievocare le parole e l'azione che quella musica accompagna al teatro. Anche per questo è così difficile trasportare l'opera sullo schermo. La musica resta sempre fedele al libretto; naturalmente per chi li ha conosciuti insieme. Perciò se si modifica la trama di qualche opera celebre, e questo è inevitabile per renderla cinematografica, non si potrà più adoperare per il film la stessa musica dell'opera. Ne abbiamo un esempio in *Margherita Gauthier.* In questo film la musica di Verdi era stata opportunamente ridotta al minimo; quel poco, però, che ne abbiamo sentito, rievocava in noi continuamente *La Traviata.* Così si alternavano le due figure di Margherita Gauthier sullo schermo e di Violetta nella musica. Questo curioso effetto non era stato forse previsto dai realizzatori, dato anche che in America la musica di Verdi non è certamente così conosciuta come da noi.

Questa particolarità della musica, si può dunque sfruttare per degli scopi precisi. E Charlot che anche in questo campo dimostra una particolare sensibilità, adopera nei suoi film delle canzoni popolari come la *Violetera* e recentemente, in *Tempi moderni; Io cerco la Titina,* con questa funzione rievocativa.

Nello stesso senso in *Il signor Max* di M. Camerini, abbiamo notato un'esempio particolarmente gustoso.

Poco prima della ridicola caduta del protagonista nel fossato pieno d'acqua, mentre il cavallo sta per spiccare il salto, echeggiano le prime note della *Cavalcata delle Walchirie.* È appena un accenno, chè altrimenti il riferimento sarebbe degenerato nel cattivo gusto, ma ci dà la chiara misura di quello spirito tutto nostro che pervade il film da capo a fondo.

Andando oltre per questa via si possono adoperare le musiche più celebri sfruttando non il loro valore espressivo intrinseco, ma quello che hanno acquistato nella mentalità comune. La *Sonata* in do diesis minore op. n. 27, n. 2 di Beethoven, per esempio, evoca ineluttabilmente nella massa un chiaro di luna da cartolina illustrata da cinquanta centesimi.

Il primo tempo, perciò, può creare benissimo l'atmosfera in una di quelle scene purtroppo ancora così frequenti al cinematografo.

Lo stesso cinematografo del resto, ha contribuito a diffondere questa disastrosa infezione letteraria, a cui la musica per il suo speciale carattere aveva resistito più a lungo delle altre arti.

Per il novanta per cento degli spettatori del film *Angeli senza Paradiso* la *Sinfonia* in si minore di Schubert ha acquistato un sapore particolare di delusione amorosa e d'ideale infranto; in un film, perciò, si potrà benissimo adoperarla con questo significato.

EFFETTI SONORI

Nella produzione dei film normali non ci si è ancora preoccupati di sfruttare tutte le possibilità che offre la colonna sonora. Basterebbe limitarsi alla deformazione, da quella elementare a quella più complessa ottenuta con la sovrapposizione, per avere un campo vastissimo di indagini. Indagini che non sarebbero affatto inutili come pensano i vari produttori, ma darebbero al cinematografo una quantità di mezzi espressivi ora ignorati. Gli esempi di deformazione, dunque, non sono ancora numerosi, ma la grande efficacia raggiunta, ci sembra debba incoraggiare ad applicarli più frequentemente.

In una scena di *Salto mortale* di Dupont un acrobata si vendica della moglie che lo ha tradito, facendola precipitare dal trapezio insieme all'amante. Prima della tragedia, l'assassino illustra al pubblico la difficoltà dell'esercizio ed avverte che basterebbe il più piccolo errore da parte sua nella manovra delle leve per provocare una sciagura. Gli amanti dall'alto sentono questo discorso, la voce che nella volta del circo, acquista una sonorità spaventosa e quasi sovrumana, suona agli orecchi dei due come una condanna.

Un effetto più complesso è quello che accompagna la trasformazione del *Dottor Jekyll* di Mamoulian. La stranissima deformazione è stata ottenuta, come ha rivelato Boris Morros, direttore della sezione musicale della Paramount, registrando alcuni tra i più semplici effetti sonori. Queste registrazioni sono state sovrapposte (missate) facendole passare alcune al dritto altre al rovescio.

Montando, infatti, la colonna sonora al rovescio, si ottengono dei curiosi effetti. Un colpo di gong, per esempio, dà l'impressione di qualcosa che si avvicini misteriosamente; all'improvviso, nel massimo della

sonorità, cessa di colpo con un effetto di cui non possiamo avere nessun esempio in natura.

Maurice Jaubert ha sfruttato nella musica l'effetto della colonna sonora rovesciata. Per una scena del film *Zero de conduite* ha infatti scritto una partitura a rovescio. La musica è stata eseguita cominciando dall'ultima nota. La colonna sonora poi è stata rovesciata; la successione delle note, così, è tornata normale, ma gli attacchi e le risonanze, sono risultati tutti invertiti. La musica ha acquistato un carattere stranissimo e misterioso mirabilmente adatto per la scena a cui era unita.

Anche il suono di uno strumento può essere modificato in laboratorio e ciò può risultare molto efficace specialmente nelle sonorizzazioni soggettive. In questi casi una stessa frase musicale può assumere un carattere diverso per ogni personaggio.

Se, per esempio, in una registrazione di musica per piano tagliamo sulla pellicola tutti i periodi di formazione, raccordando i frammenti otterremo un seguito di accordi dolcissimi simili a quelli dell'organo. Facendo l'inverso, cioè tagliando gli smorzamenti e lasciando i periodi di formazione, avremo un suono secco simile a quello del banjo.

Ma la possibilità veramente meravigliosa della colonna sonora ci sembra sia quella del suono sintetico. Il primo a disegnare sulla pellicola è stato l'ingegnere tedesco Rudolf Pfenniger, che presentò a Monaco il *Largo* di Händel. In seguito queste esperienze sono state approfondite dai russi. Voinoff è riuscito a registrare sinteticamente il *Preludio* di Rachmaninoff.

Solev così descrive la musica di domani:

« Il violino entrerà nel campo della viola, e il violoncello sorpasserà il contrabasso. Lo strumento più basso tra gli ottoni, il trombone, si alzerà al disopra di quello più alto, la tromba. I triangoli invece di tintinnare, canteranno. Il pianoforte pur conservando la nitidezza cristallina del suo timbro avrà i suoni prolungati dell'armonium e gradevolmente crescenti dal pianissimo fino al fortissimo. Il flauto scenderà al disotto del clarinetto basso. Ci saranno trapassi dolci tra violini e clarinetti, corni e timpani. Le lacune tra il timbro dell'arco, del fiato, della percussione e del canto, si colmeranno. L'orchestra disegnata di domani presenterà una perfetta continuità di timbri, dal flauto più tenero, fino al contrabbasso senza alcun rumore disturbante » (*).

(*) *Cinema,* n. 1, pag. 16.

Avraamof e Yankovski hanno ottenuto dei suoni simili nel timbro a quelli del violoncello, disegnando sulla pellicola un profilo umano alternativamente in bianco e nero. Yankovski, poi, è riuscito a correggere quei suoni che nelle ottave alte e basse risultavano male. Del resto ormai in America le registrazioni non perfettamente riuscite, si correggono normalmente. È infatti possibile tagliare e sostituire i pezzi difettosi e perfino rinforzare i punti più deboli di una colonna già registrata.

L'opera del musicista, dunque, si svolge in un campo che unisce l'arte alla scienza.

« Travail de fée, de bénédictin, de géant; y-a-t-il beaucoup de midinettes ou d'hommes de lettres qui s'en doutent quand se projette dans leur quartier, la frèle pellicule, fruit d'obscures passions, énigme riche de futures et merveilleuses conquêtes? » (*).

ORCHESTRAZIONE FONOGENICA

Una delle principali difficoltà per il compositore che si dedica alla musica cinematografica, è l'orchestrazione. I pochi iniziati a questo mistero mantengono il segreto, frutto di laboriose esperienze e il musicista nei primi film deve affidarsi esclusivamente all'intuito ed al caso.

In Italia, come regola generale, ci si va orientando verso la piccola orchestra (25-30 elementi). Ciò è senza dubbio molto logico. L'elefantiasi orchestrale venuta di moda dopo Wagner, « che già di per sè si basa su di una idea molto ottimistica del potere ricettivo dell'orecchio umano » (**), al cinematografo e alla radio (chè il problema di entrambi è identico) è addirittura un assurdo.

La caratteristica principale di un'orchestrazione fonogenica dovrà essere la sobrietà. Con questo non crediamo che si vengano a limitare le possibilità della musica; anzi la timbrica dell'altoparlante, usata a ragion veduta, potrà dare dei risultati ora impensati. E non crediamo, poi, che la mancanza di una grande sonorità sia un forte danno per questa musica. Il senso della grandiosità infatti non è dato tanto dalla potenza, quanto da un complesso di fattori come il genere della musica, il numero delle sorgenti sonore, il timbro ecc. Il ripieno dell'organo,

(*) ARTHUR HOERÉE in *Révue musicale*, décembre 1934, pag. 79.

(**) R. ARNHEIM, *La radio cerca la sua forma*, pag. 63.

per esempio, pur con la cassa chiusa è molto più grandioso del fracasso assordante di una fanfara militare. Lo stesso frastuono si ha al cinematografo quando la musica è troppo forte o l'altoparlante troppo aperto.

I grandi fondi orchestrali, i suoni troppo acuti e quelli troppo bassi, nella musica fonogenica debbono essere aboliti. Alla costruzione verticale è preferibile quella orizzontale che produce un'armonia in continuo movimento. Ai complessi impasti strumentali sono preferibili i singoli strumenti adoperati come solisti.

Un'altra difficoltà è data dal fatto che non tutti gli strumenti si comportano al microfono allo stesso modo. Trascurando le altre variazioni, se ci limitiamo alla sola intensità, alcuni risultano debolissimi, altri di una sonorità eccessiva.

Tenendo presenti tutte queste modificazioni non ci sembrano affatto condannabili quei direttori d'orchestra i quali hanno il coraggio di limitare o di sostituire anche nelle composizioni più celebri, quegli strumenti il cui timbro e i cui armonici, attraverso l'altoparlante, disturberebbero l'insieme.

Il preludio del 3° atto della *Traviata*, per esempio, eseguito magistralmente dall'orchestra Filarmonica di New-York sotto la direzione di Toscanini, nell'incisione grammofonica è rovinato dal pizzicato dei contrabbassi che disturba enormemente e alle volte con le sue vibrazioni, arriva a interrompere la linea melodica dei violini.

Eppure sarebbe stato facilissimo eliminare l'inconveniente limitando il numero e la sonorità dei contrabbassi. Inoltre bisognerebbe che il fonico fosse anche un musicista. Questo migliorerebbe sensibilmente la qualità di tutta la musica riprodotta. Solo un musicista potrebbe regolare i rapporti tra le varie sonorità seguendo le indicazioni del direttore d'orchestra. Oggi, invece la regola in Italia, seguita da quasi tutti i tecnici dei suoni è quella di aumentare l'intensità dei suoni deboli e di diminuire quella dei suoni forti. Tutto questo senza alcun criterio musicale. La musica che ne risulta è terribilmente uniforme e spesso priva addirittura di logica.

Il musicista nell'orchestrazione fonogenica più che imitare gli effetti dell'orchestrazione comune deve sfruttare le possibilità offerte dal mezzo meccanico; le deformazioni possono diventare dei mezzi timbrici e l'altoparlante un nuovo strumento che tutti gli altri sintetizza.

Fino a qualche anno fa, la musica cinematografica, era un'esclusività di pochi specializzati. Oggi quasi tutti i musicisti ci si vogliono provare; per questo il livello ne è alquanto salito.

Il primo film sonoro realizzato in Italia è stato lo sketch di Spadaro *Le dodici mamme* (Cines Palatino - Aprile 1928) seguito a breve distanza da *La canzone dell'amore* con musiche di Bixio. La rapida diffusione delle canzoni, incoraggiò a seguire negli altri film lo stesso indirizzo. Nel 1932 *Gli uomini che mascalzoni* di M. Camerini costituisce forse la prima affermazione del cinema sonoro italiano. Anche la musica, sempre di Bixio, riporta un grande successo (in America si crea una rivista sul valzer di questo film).

Sono di questo anno i film di una certa importanza; nell'unione tra parte visiva e parte sonora comincia a presentarsi qualche problema. U. Mancini in una sequenza di *La vecchia signora* tenta di creare un rapporto sostanziale tra immagine e musica. Ormai il campo è invaso da musicisti di un certo valore e i mestieranti perdono terreno.

Abbiamo così nel:

1931	Ezio Carabella	*Vele ammainate*
1932	Felice Lattuada	*Palio*
»	Luigi Colacicchi	*Paradiso*
»	Vittorio Rieti	*O la borsa o la vita*
1933	Gian Luca Tocchi . . .	*Camicia Nera*
»	Giovanni Salviucci . . .	*Camicia Nera*
»	Carlo Alberto Pizzini . .	*Camicia Nera*
»	Ennio Porrino	*Camicia Nera*
»	Ida Parpagliolo	*Camicia Nera*
»	Francesco Malipiero . .	*Acciaio*
»	Guido Albanese	*Cento di questi giorni*
»	Nino Rota	*Treno popolare*
1934	Daniele Amphiteatroff . .	*La signora di tutti*
»	Gino Gorini-Nino Sonzogno	*Il canale degli angeli*
1935	Antonio Veretti	*Scarpe al sole*
»	Emilio Gragnani . . .	*Passaporto rosso*
1936	Enzo Masetti	*Cavalleria*
»	Franco Casavola	*La damigella di Bard*
»	Dante Alderighi	*Arma bianca*
»	Annibale Bizzelli . . .	*Ballerine*
1937	Ildebrando Pizzetti . . .	*Scipione l'Africano*
»	Bruno Cicognini . . .	*Il Corsaro Nero*
1938	Riccardo Zandonai . .	*Principessa Tarakanova*

Oggi i risultati non sono ancora così soddisfacenti, come il nome di tanti illustri musicisti potrebbe far sperare. Ciò dipende sopratutto dall'assoluta incomprensione musicale degli uomini di cinematografo.

Molti musicisti, dopo due o tre film, quando cominciano ad acquistare una certa pratica, non hanno più la forza di lottare in questo ambiente, ed abbandonano il cinematografo.

Questa è una delle ragioni per cui i film italiani, quelli meglio riusciti, danno quasi sempre l'impressione dell'esperimento e del tentativo.

I MUSICISTI NEL CINEMA ITALIANO

In questo capitolo avremmo voluto riportare le varie opinioni dei musicisti italiani che si sono occupati di cinematografo. Data, però la noncuranza di molti di essi e dato anche che le opinioni, ammesso che tutti ne avessero, non sarebbero state affatto peregrine, ci limiteremo ad accennare alle idee solo di quelli che molto gentilmente ci hanno fornito delle indicazioni.

In Italia nessun musicista si è dedicato completamente al cinematografo; nessuno, perciò, è veramente in grado di sfruttare le infinite possibilità che offre la colonna sonora. I tentativi più interessanti sono forse quelli di Gian Luca Tocchi. Questo musicista ha cominciato a dedicarsi al cinematografo nel 1933, anno in cui compose la parte più importante, la fase costruttiva di *Camicia nera* di Forzano. In seguito ha composto la musica per *Darò un milione*, *Ma non è una cosa seria*, di Camerini e *Ginevra degli Almieri* di Brignone. Il rapido finale di *Darò un milione*, è stato creato dal musicista missando due colonne sonore costruite con vari pezzi di pochi metri ciascuno tratti dal commento già registrato del film. Una coda accortamente elaborata chiude questa originale sequenza costruita dal musicista quasi interamente con le forbici. In *Ginevra degli Almieri* il compositore ha commentato la scena in cui i due scapestrati vanno a rubare i gioielli nella notte tempestosa, missando tre colonne sonore. In una vi erano dei semplici rumori realistici, in un'altra la trasfigurazione musicale di questi rumori, nella terza erano caratterizzate con brevi temi incisivi le figure dei due ladri; quella grassa interpretata dal fagotto, quella magra dall'ottavino. Un certo sincronismo per cui ai primi piani sonori (fagotto e ottavino) corrispondono quelli visivi, ha aumentato l'effetto.

Enzo Masetti è un altro musicista che si è dedicato al cinematografo con serietà. I film per cui ha composto la musica sono: *Cavalleria* di Alessandrini, *La fossa degli Angeli* di Bragaglia, e recentemente tre documentari technicolor: *La montagna di fuoco* di Francisci, *Sinfonie romane* di Gentilomo, *Caccia alla volpe* di Blasetti.

Masetti, che comincia a comporre sul film montato, preferisce, generalmente, la musica sincrona.

In *Caccia alla volpe*, per esempio, possiamo seguire perfettamente la visione, dal galoppo al nitrito dei cavalli, dai sonatori di corno all'agnellino saltellante, seguendo la partitura orchestrale. Tutti i temi sono abilmente collegati insieme e non dànno affatto l'impressione della frammentarietà così comune in questo genere di musica. Anzi Masetti pensa che sia possibilissimo comporre una musica che dia il senso della costruzione pur seguendo perfettamente la parte visiva. In questo sta l'abilità del musicista.

Masetti ci è sembrato restìo a sfruttare le possibilità tecniche che gli offre il cinematografo. Solo in un punto di *La fossa degli angeli* si è servito del missaggio di due colonne, una col commento musicale, l'altra col suono di un'orchestrina che si vedeva sullo schermo. Essendo però questa una questione tutta di contrappunto ci sembra interessante più dal lato musicale che da quello tecnico.

Nei riguardi dell'orchestrazione si mantiene alquanto riservato dato che i risultati, del resto non ancora definitivi, sono frutto di un'esperienza personale molto faticosa.

Il cinematografo, secondo Masetti abitua il compositore « a far la mano » e a vincere quel senso di autocritica, nei musicisti in cui questa è eccessiva. Il contrario, pensa, invece, Vittorio Rieti: « La musica per il cinematografo è piuttosto un brutto mestiere. Il vero compositore che ne fa troppa, rischia di sciuparsi la mano e il carattere, e farebbe meglio, salvo eccezioni, a lasciare questo incarico agli specializzati che non hanno nulla da perdere ».

Vittorio Rieti ha composto la musica per *O la borsa o la vita* e *Amore* di Bragaglia, e, più recentemente, per l' *Orologio a cucù* di Mastrocinque. La sua musica — musica di commento — come egli stesso la chiama, si limita, in genere, a fare da sfondo. È solito comporre dopo il montaggio per avere « una visione completa del ritmo del film ». Le difficoltà derivanti dal fatto che si è costretti a scrivere dei pezzi di musica di una durata cronometricamente precisa non gli ripugnano; anzi le considera come un « tour de force » interessante.

Alle volte, però, dal musicista si pretende veramente troppo. Guido Albanese che ha composto la musica per *Cento di questi giorni* e *Giallo* di Camerini e per vari film *Luce* si è trovato a dover lavorare senza nemmeno conoscere il copione e dopo aver visto « le sole scene che nel pensiero del regista dovevano essere sottolineate dalla musica ».

L'esperienza cinematografica di Pizzetti si limita alla *Sinfonia del fuoco* per *Cabiria* (sinfonia che, a sua confessione, non ha mai sentito eseguita) e a *Scipione l'Africano*. In questo film si è servito di nuclei musicali da cui vengono generati « rimanendo riconoscibili i caratteristici del nucleo generatore », altri temi, motivi, disegni ritmici e melodici. In *Scipione l'Africano* la forte personalità del compositore ha sopraffatto completamente il regista cosicchè in molti punti la musica, ha portato il film su un piano melodrammatico, intonato, del resto, alla retorica di tutto l'insieme.

Il musicista certamente più fecondo nel campo cinematografico è Umberto Mancini. Dalla sua prima fatica *La vecchia signora* ha scritto la musica per tanti film che non li ricorda egli stesso tutti: *Tre uomini in frak*, *La fortuna di Zanze*, *Il dono del mattino*, *Lorenzino de' Medici*, *Aldebaran*, *Acqua cheta*, *Il cammino degli eroi*, ecc.

La musica di Mancini, pur non essendo priva di una certa eleganza, non ha troppe pretese, è semplice, accessibile a tutti. Per i film correnti, è quella che più risponde allo scopo. Anche Mancini compone sul film montato; qualche volta che si è fidato della sceneggiatura, ha dovuto, a film compiuto, rifare la musica. Le possibilità tecniche non lo attirano, perchè le sue esperienze a questo riguardo non gli sono sembrate soddisfacenti.

Tutti i musicisti che abbiamo potuto avvicinare si lamentano dell'assoluta incomprensione dei cineasti italiani.

Risulta così, diffuso, un generale senso di sfiducia che soffoca ogni entusiasmo e stronca ogni iniziativa. Finchè questa sfiducia non sarà stata dissipata, il cinema italiano non potrà darci delle opere molto diverse da quelle che fin'ora ci ha dato.

GIULIO MORELLI

Film e razza

Si considera generalmente l'opera d'arte come atto di un volere creativo individuale. Si dimentica così, che l'opera d'arte può essere originale quanto può, ma, perde quel vivo senso d'immenso e di voce del vasto mondo che sola è vera grandezza e ritorno a quell'infinito verso cui tende con nostalgia lo spirito della vita vivente.

L'opera d'arte è invece vera e grande quando è frutto di quella infantile spontaneità dell'atto creatore, ond'essa nasce come un frutto dell'immenso cosmo alla stessa guisa del ramo, dell'onda, dell'emergere del vivente nella carne dal buio seno della Madre.

Ogni atto di spontaneità vera fu detto che fosse figlio dell'istinto profondo levantesi dal seno della *Magna Mater*. E la grande Madre è la Terra, a cui tutto ritorna e d'onde tutto riemerge con nostalgia verso il sole.

È un fatto incontrovertibile che ogni atto creativo che veramente è profondo e veramente dura non è voce del singolo spirito creante se non in quanto in esso risuona tutto un sistema che si estende dalla volta lucente del cielo all'ampio calare dei dorsi montani, allo scintillio innumerevole delle onde, a questo sacro seno della terra pronubo di vite.

L'idealismo ci dice che tutto è l'uomo, ma dimentica troppo spesso di dirci che l'uomo soltanto è grande quando, rompendo la sua scorza, si fa tutto. Chè invero tutto si tiene e tutto fa sistema: e quando la grande unità cosmica è restaurata, in ogni punto del sistema può ritrovarsi la vasta eco del tutto. Onde volta a volta fu detto che il Sole, la Terra, o Dio e lo Spirito, o questo piccolo uomo stesso fosse il Tutto, perchè chi lo diceva era come colui che getta un sassolino in un qualche punto della calma del mare, e vede tutto l'oceano fremere in breve ora innumerabilmente.

Così è avvenuto che, se in fondo fu detto che il creatore deve scavare soltanto e unicamente in sè stesso, non appena questo fu inteso

quasi dovesse il Creatore tagliare sè e isolarsi dall'universo mondo, ci si avvide della ferita e del peccato, e di quella *finitezza* che si esprimeva come capriccio: e si è ritornati a riconoscere, con Schopenhauer, col Nietzsche, col Klages, col Lawrence e molti e molti altri, che l'uomo deve annegarsi nel gran mare del Tutto; come già i mistici della tradizione di ogni epoca seppero che solo chi si annega in Dio tocca la grandezza e il Vero, non discostandosi con tale orientamento dall'orientamento del primitivo che sempre nel Tutto si sommerse. E questo annegamento fu la sostanza del suo Paradiso Terrestre, che soltanto quando se ne tagliò fuori con la volontà individuale del proprio capriccio perdè disperatamente.

La ragione profonda della *monumentalità solenne e serena* dell'opera dei primitivi e dei classici è tutta in questo collegamento sacro con la solenne voce del cosmo: cioè in questa unità di Dio. Il primitivo scopre la fronte sua vasta innanzi al cosmo, e vive nel grande e fatale rotare solenne dei cieli secondo quella legge di vita che tutto l'universo inesorabilmente volge in un solo giro. Da questo giro cosmico, da cui niente che è si sottrae, l'uomo sano delle origini non si discosta menomamente: e perciò, come ogni animale, non conosce nè il peccato nè il vizio, che sono individuali folli infrangimenti minimi del ritmo universale che solo ha per confine amore e luce. E questo è lo sconfinato confine dell'uomo integrale delle origini, se è vero che Dio fece primitivamente l'uomo affinchè riassumesse in sè il vasto ritmo dell'universo.

Questo discorso introduttivo occorreva farlo qui per richiamare la creazione artistica a quei valori fondamentali in cui ha radice l'uomo. L'uomo se ne è d'ordinario sradicato. Quando si nutre nei ristoranti non ha più alcun essenziale collegamento cosciente con la vasta vita vegetale e animale a cui egli ruba vita per vivere la sua. Vogliamo dire che per lui i cibi son cose morte, che non destano in lui alcun ricordo di quel vasto ansimo di vita vegetale e animale a cui l'uomo radica la sua vita, come la pianta si fa strada nella terra profonda e il selvaggio nel fogliame oscuro della foresta. Nè quando cammina per le vie asfaltate, l'uomo sa che basterebbe un mutamento minimo dell'usato ritmo del cosmo perchè saltasse lui, la strada, la città, i monti e tutto il sistema.

Ritornare al sistema, radicarsi nel sistema — più che lo spiritualizzarsi in raffinate evasioni — è dunque la vera via onde attingere le sorgenti della vita veramente creativa.

E, se a tal ritorno è chiamata ogni arte, altrettanto è chiamata l'arte del film, che, come la poesia, non ha limiti materiali al suo operare.

Se dunque Ugo Foscolo potè dire un giorno agli uomini del suo tempo una frase diventata celebre: *Io vi esorto alla Storia,* come dire, io vi esorto a uscir dall'effimero momento della vostra vita e a ritornare alle radici profonde di voi stessi nel tempo, oggi si può dire con altrettanto diritto: *Io vi esorto al Sangue,* come al senso profondo e alla radice cosmica immutabile di noi stessi. Anche la storia si radica in questa radice cosmica: chè l'effimero momento dell'oggi non è l'ultimo di una serie di effimeri momenti, ma tutti i momenti non sono che onde di un'essenziale ed eterna sostanza.

Diciamo subito che noi per sangue intendiamo l'entità fondamentale dell'uomo, che solo al senso sacro e sano della vita si rivela, e non un qualche insieme di dati e misurazioni empiriche. Ma non è forse la stessa così glorificata storia diventata da tempo nelle mani dei più una semplice storia naturale degli effimeri eventi umani?

Richiamare l'arte italiana del film al sangue ha d'altra parte una funzione essenziale alla vita del popolo, se è vero che il film si è ormai immedesimato e incorporato alla vita spirituale e materiale del popolo.

Ritornare alla voce profonda del sangue intendiamo come ritornare alla spontaneità e genuinità di noi stessi. Cioè a quella vita spontanea secondo il sangue vuole, che non si limita poi al cerchio del sangue umano, ma ha una linfa sola con le linfe di tutte le vite onde emerge, e risuona con tutti i corpi cosmici di cui il sangue sano e ben vivo è come la quintessenza glorificata. Come l'iride s'inarca screziandosi in un'infinita concomitanza armonica d'acqua, d'aria, di cielo e di sole, così anche il sangue dell'uomo primordiale, che non ha spezzato i legami, è un punto di consonanza armonica dei mondi, sintesi suprema in licor vitale umano di tutte le linfe del cielo del mare e della terra.

Solo quando questa divina ingenuità della corrente cosmica non sia infranta, ma anzi sia ricostituita in un'infantile reimmersione in essa, si ha la vera grande vita dell'arte che rasserena e consola. Arte che, qualora si immedesimi veramente, come il film può, con la vita del popolo, può dare al popolo il senso di una salute che è la suprema e unica, in cui scompare sostanzialmente fin l'ombra del vizio insano.

Come il film può allora ritornare alla santità di noi stessi? Ridare a sè e al popolo questo armonioso ritorno?

Ritornando al sangue e al pozzo profondo del sangue. Ma cioè, avvertiamo subito, ritornando non all'elemento materiale uomo, ma a tutto che in questa coincidenza sacra del sacro liquore risuona, come nell'occhio l'universo cosmo si rispecchia. Ritornando cioè alla vita sana e primordiale dei nostri monti e roccie e terre e mari, a questa glorificazione lirica infinita ed organale di Dio che è il paesaggio mediterraneo italiano, di cui anche può dirsi che solo amore e luce ha per confine: paesaggio delle più antiche leggende, bagnate dal mare ondisono e irrorate dall'eterna spera lucente di Apollo: paesaggio eroico, in cui risuonano i millenni e gli eoni.

Che i creatori dell'arte italiana ritornino con senso sacro a questa terra sacra: e ogni problema sarà risolto lievemente.

Abbiamo detto: paesaggio eroico. E qualche italiano crederà istintivamente che noi abbiamo retoricamente esagerato.

E allora vogliamo raccontare un episodio personale, il quale, per quanto lontano, interessa l'arte del film italiano molto da vicino.

Eravamo or è poco di passaggio da Weimar, una delle terre sacre al genio più specificamente germanico. E vi fummo ospiti di un artista e scrittore profondamente amico della nostra terra e paladino fra i primi dei valori del sangue: Schultze Naumburg. Egli aveva riportato, da un suo recente viaggio in Italia, più di mille grandi fotografie d'arte, da lui eseguite. Non pensiate che io abbia riconosciuto neanche un luogo di quei paesi. Schultze Naumburg mi rivelava a un tratto insospettatamente quell'anima tellurica d'Italia, che ognuno di noi confusamente conosce e sente, senza avervi mai fissato con chiarezza la coscienza, in virtù di un errore fondamentale comune a tutti noi italiani. Che, per eccessiva tradizione d'arte, sappiamo già quali e dove sono le bellezze della nostra Patria, che migliaia di fotografie, migliaia di studiosi, viaggiatori, artisti, hanno ormai inequivocabilmente isolato, fissato e catalogato.

Con questa *coscienza a posto* circa le bellezze della nostra patria, noi abbiamo dimenticato quell'anima tellurica della nostra terra, di cui tanti altri popoli conservano invece il senso per le loro, in quanto nessuno andò loro a dire quali erano le bellezze artistiche, polarizzando la loro coscienza verso un catalogato estetismo, anche se per avventura queste bellezze erano molte. L'anima del popolo rimase così aperta a tutte le bellezze, e a tutta la vita circolante per la bellezza del mondo,

senza fissarsi nell'idolatria dei monumenti fatti e messi in piazza. Idolatria che da noi ha fatalmente determinato dimenticanza e cecità per tutto ciò che non fosse artificiale fattura umana.

Ma tanta felicità d'arte nasceva da una primordiale felicità di natura, felicità di questo licor sacro del sangue italiano, che nelle sue forme migliori fu tra i più radiosi di bellezza del mondo, che in questo radiante mediterraneo ebbe la sua culla essenziale. Ora questo sangue è una vita sola con tanto sole, con tanto verde, con tante cosmiche roccie levantisi ai cieli, con tante rupi, con tanto fresco scintillìo di acque, con tanto mare azzurro sonante di leggenda e tante scogliere.

Schultze Naumburg aveva raccolto liberamente tanta libera vita di classica leggenda: e mi diceva che tanta fantasia di roccie, di seni, di verde e di dorsi montani e silvani, era ciò che essi, germani, trovano di più bello da noi, se sanno scoprirlo come anima del nostro cielo e della nostra classicità così diversa dalla loro: questa da essi detta *heroische Landschaft.* Paesaggio eroico, di cui gli italiani, così solleciti per le loro bellezze, si sono letteralmente dimenticati.

Paesaggi ne abbiamo visti nei nostri film: abbiamo anzi visto dei film fatti di paesaggi. Ma non a questo volevamo arrivare col nostro ragionamento.

Il paesaggio in funzione estetica è un altro dei tanti effimeri compiacimenti individuali. Ci si vede il piccolo uomo, in giacca e calzoni, che si ferma a un punto della strada, e ammira come è bello. Non questo intendiamo noi. Non il paesaggio, ma l'anima della nostra terra: cioè il paese come nostro sangue e nostra vita primordiale.

Il paese con le creature più sane del nostro sangue, che in esso nascono, vivono e muoiono. Le pietre e le roccie come ossa delle nostre ossa, e l'acqua che vi scorre come sete della nostra sete: tanto mare che bagna come limpidità dei nostri corpi, dei nostri volti e delle nostre anime mediterranee.

Luce della nostra luce dev'esser questa vita profonda e infinita che ci attornia, quando rinasce nella primavera italica.

In essa riconoscerete la razza e il sangue d'Italia.

Qualora il film italiano torni a queste sacre fonti, tornerà all'anima ancestrale della nostra razza e del nostro sangue.

L'Italia è piena di storia: ma non è il film storico che vogliamo evocare per salvazione. L'anima profonda di Capri, del Circeo, di Nasso non è per avventura la ricostruzione della storia di Tiberio, di Ulisse e Circe o di Arianna.

È quel *simbolo* essenziale onde anche quelle leggende sono istoria sacra di nostra gente. E che valgono, in virtù di quel *simbolo,* a fissare l'anima del nostro sangue in un modo così mediterraneo, così commoventemente rispondente a tutto il nostro mondo e a tutta la nostra solare visione del mondo, allo stesso modo come Sigfrido e le Walkirie e gli Asen sono l'anima stessa oscura e selvosa dei popoli nordici.

Diciamo che il volto di una giovinetta mediterranea si taglia mirabilmente nel paese mediterraneo. E, quantunque fra noi e gli altri europei vi siano certo molte affinità, un indizio di come il paesaggio non sia compreso nella sua funzione sacra è l'uso invalso di chiamare attori stranieri anche insignificanti a agire nelle nostre terre tolte in funzione di begli sfondi.

Uscendo dunque dai circoli del nostro ragionare, possiamo trarre alcune conclusioni essenziali.

La conciliazione con l'universa natura è il fondamento della vera creazione, che deve perciò rispondere alla sostanza profonda dell'ambiente. Questa sostanza profonda è l'anima primitiva e originaria dell'ambiente in senso essenziale. Ed è questo il senso profondo ed essenziale del ritorno alla terra e ai valori eterni della terra che fu tante volte predicato.

Questo ritorno non è paesistica nè folklore, ma senso più semplice e austero dei valori eterni. Il film che torna giù alla natura è il film non nato dalla moda, non ricopiato su modelli di convenienze straniere e nostrane ma che — anche se per avventura sia semplicissimo e non pretenda alla grande arte e al grandioso — sarà l'anelito stesso, la voce spontanea del paese.

Vogliamo intendere il sangue come valore eterno geoumano. Quell'assoluta base onde tutta la storia, la leggenda e le gesta di un popolo e dei geni del popolo assolutamente emerge e ramifica: onde collegandosi ad essa, il singolo episodio e l'individuo empirico d'un'ora riscende alle fonti eterne del suo essere, s'abbevera dell'acque dell'abisso e attraverso il flusso sotterraneo delle acque sue ritorna alla terra fondamentale, alle vertebre del sacro monte che emerse dal mare per fiorire all'etere la generazione perenne ond'egli è rampollo.

Ma finchè si sceglieranno, come succede anche troppo da noi, artisti e artiste secondo il caso porta fra le persone più artificiali, intimamente corrotte da vita sregolata, leggere e totalmente sradicate da tutti i freschi e sani contatti naturali, nella vita cittadinesca e viziata che fanno, nessuno di questi alti intenti potrà venir realizzato e le sugge-

stioni che da certi tipi umani scenderanno sul pubblico saranno sempre nevropatiche e dissolventi. Lo stesso si dica per quegli artisti che, pur essendo dotati di un'innegabile genialità, hanno isolato le fresche risorse umane di questa loro genialità, ritirandole nell'artificio della scena, della polvere e della cittadinesca disarmonia del mestiere e della vita leggermente viziata e innaturale, e non possono quindi anch'essi diffondere intorno a sè che suggestioni forzate, accidiose e aritmiche; quell'intima durezza e contradditorietà essenziale che è di chi ha perso la salute e la grazia della natura e di Dio: e perciò ha perduto la serena bellezza e la radiosa turgescenza della forza vitale.

La razza è il momento eterno della vita: se il film si ricollega ad essa, perde quel carattere di capricciosa creazione effimera, che i vari compiacimenti intellettualistici della moda, della bella attrice, della tecnica sapiente ma vuota e puramente modellata troppo spesso ancora gli conferiscono, e acquista in valore immenso e umano da non si dire. Diventa ciclicità e parla delle fonti della ciclicità della vita, solo che sappia tutto sacrificare a questa eternità tellurica e ancestrale.

Ciò non significa: film di masse alla maniera sovietica. Dando alle profonde risonanze dei valori del sangue questo significato comunistico di massa e annegamento dell'individuo nell'onda lunga e amorfa del sangue, si commette lo stesso errore, che l'uomo innumeri volte compie, di dare a quell'allargamento di sè, che sono i collegamenti fraterni con la vita che per tutto il cosmo ci tiene, il significato di una vanificazione in un astratto, onde sfuggono i particolari: ed è perciò vana definizione concettuale e universale, o vano stordimento in ciò che non può essere, perchè manca di sostanza. Il ritorno al sangue è invece quel potenziamento infinito delle cose individue che nasce dal ricollegarsi di esse al gran sistema delle cose prime e ultime, ov'esse han nascimento e fine.

Il richiamo al sangue (e non soltanto ad esso dunque, ma inteso come collegamento alla vita tellurica del gran Tutto) è l'eterna armonia in cui devono vivere personaggi e cose, se vogliono essere vitali. Se vogliono essere vitali devono essere la voce e il volto della Nazione onde emergono.

Nel film attuale lavorano spesso insieme uomini di diverse nazioni, talvolta ottenendo col finto trucco il volto — ma non l'anima — di popoli ad essi totalmente stranieri: e a tutto ciò fa sfondo un paese e un clima ad essi totalmente accidentale. Oppure tutto eventualmente consuona: attori e paese sono ad esempio italiani: ma ciò non è avvenuto

che accidentalmente, e i modelli e l'anima son ricalcati d'altrove, oppure corrispondono a modelli stereotipi, che van bene ovunque. Tutto questo forma la leggerezza e l'inconsistenza assoluta della maggior parte della produzione. Ma quando il film è grande, si osservi bene, sia esso nato in Europa o in America, risponde a un'anima umana definita, vive un ambiente, un pathos, un sangue. Esempi: *Der Herrscher*, tedesco, *Anime coraggiose, La Lucciola, Primavera*, americani, *I Miserabili* francese.

Tutti i film veramente belli, e che scuotono l'anima umana, sono ricostruzioni fedeli e animose della vita viva di un ambiente intero: e ciò che conta, traggono il loro valore dal fatto che in essi vive un popolo, un sangue, che leva la sua voce, i suoi istinti, le sue passioni come native gorgogliano in lui dal profondo. La vita di Spagna nella *Lucciola* (come nel *Don Chisciotte* di Pabst o la francese nelle indimenticabili *Due sorelle*) la vita di Spagna con tutte le sue malinconie e giocose carnali affocate aridità infinite, la vita germanica di un sangue nobile del nord, con le sue decadenze e i suoi elevatissimi atteggiamenti, voce del sangue, voce profonda di una stirpe speciale dentro un popolo, nel film di Jannings; e così ugualmente per gli altri. Questa voce corale è massima nell'ultimo film, ove l'arte risponde totalmente alla natura; è minore nell'altro, ove attrici e attori spesso simulano — ma in modo egregio e in ambiente ottimo — anime che non hanno.

Un pasticcio è invece, in questo senso *Margherita Gauthier*, ove, nonostante lo sforzo, tutto è straniero alla leggenda che si vuol rappresentare, e che viene perciò svolta con motivi stereotipi. Di questi esempi, grandi o piccoli, potremmo citarne a migliaia. Film poi come *Chi è più felice di me*, sono assolutamente afoni, per la mancanza di qualsiasi coscienza del sangue e degli infiniti legami suoi con l'ambiente. E ciò, nonostante che di fatto quest'unità, in modo generale, esista.

Giova dunque ricercare la sostanza delle razze nostre, del sangue nostro. Ma più che indagare — chè l'indagine è atto di scienza, e con l'analisi spezza il ciclo creativo dell'arte — giova sentire profondamente la voce del sangue. Sentire i sangui nostri nel loro getto di forza più o meno alto, quale si manifesta nelle masse e quale emerge nella forza vitale di singoli individui più altamente dotati.

Di ritorni a nostre tradizioni — film storici, folkloristici ecc. — è pieno il mercato. Ma è facile notare che ad essi manca generalmente la forza vitale: e che quanto più il film è storico, tanto più generalmente è pesante e difetta di intima dinamica creativa. Ciò significa che si è ri-

costruito senza prendere l'onda vitale nel suo getto creatore: e la vicenda è nata morta. Mancanza di genio certo. Ma se si va più a fondo, si nota che questa mancanza è consistita in mancanza di viva umanità, ossia di penetrazione nella carne e nel sangue palpitante: e le persone sono personaggi di cera. Per esempio citiamo *I Condottieri* o il pasticcio di *Giulietta e Romeo.* E la mancanza di umanità non era altro che mancanza del vivo senso organico, onde la vicenda nasce, dalla terra al sangue e ai singoli, in un getto solo.

Oggi che si è perduto il senso del sangue, la riflessione scientifica sui valori del sangue è necessaria. Ed è necessario prender coscienza di quei filoni del sangue nostro che furono in ogni tempo i migliori, e sentir gli individui eccelsi riuniti all'onda cosmica che li produsse, e in cui rifluirono e rifluiscono. Chè se si va più vicino alla nostra gente, si vede che in essa circolano da millenni pochi motivi fondamentali; e da questa quasi monogenesi delle infinite miriadi — come da un solo motivo si snoda la grande fuga — si dispiega tutta la storia viva nostra.

Qual'è la sostanza dei due filoni che formano sopratutto la nostra stirpe — il Mediterraneo e il Nordico — e degli altri elementi primordiali nel nostro mondo mediterraneo vedremo in un prossimo studio, ai fini di una più viva coscienza dei valori fondamentali della nostra stirpe, e dei mezzi profondi che il film italiano ha davanti a sè a sua disposizione, solo che voglia adoperarli con semplicità e spontaneità.

GIULIO COGNI

Note

1. *Gli uomini di Accademia e di teatro che seguitano a sostenere la fanfaluca dell'identità tra attore di teatro e attore di cinematografo, leggano — se, oltre alle cose loro, leggono anche quelle degli altri — il bel libro di Olga Signorelli su Eleonora Duse: scorrano particolarmente le pagine dal 281 al 289, e vedranno buttate qua e là, in foglietti e lettere, quante giuste impressioni della grande attrice italiana sul cinematografo.*

Giuste ieri e giuste oggi, compresa la versione per gli industriali del cinema, che ella chiamava « mostri » e che, diceva « cercavano di strapparle tutte le penne ».

Ma qui si cita soprattutto per le impressioni sul cinematografo e la sua tecnica, dimostrate in poche battute: « Quando, rientrando, lei mi parlava di « un viso di Madonna — io senza osare risponderle tutto, pensavo fra me — « che non possedendolo codesto viso — invano avrei cercato simularlo.

« M'aiuti Lei — lei lo può — Mi veda quale sono — Ho anch'io la mia « parte di Rosalia cioè di destino, come dono e peso di vita. Mi metta nel« l'ombra.

« Mi metta nell'ombra, la prego — L'episodio delle mani (perchè la mano « denota il viso) — al prologo — è pari a ciò che sento poter offrire.

« Ma un film in pieno sole — anche se fatto per prova, come quello di ieri, « non può riuscire con me — ne son certa.

« Ebbene, au premier plan — mi fa terrore. Preferirei a questo — tor« narmene nella mia solitudine.

« Ho visto (in certi film) — ho visto certe penombre, certi scorci che fa« rebbero al caso mio.

« Ho visto... Oh, ho visto gente venendo, di lontano — supplice o dispe« rata — o in rivolta — insomma, ho visto creature a lampi — ma simili alla « forza attuale che mi anima, pari alla visione che inseguo.

« Mi metta, dunque, nell'ombra — mi tenga di scorcio, a passaggio, nulla « sia immobile fra questo ritorno di madre al figlio.

« Au premier plan — verso la folla — verso la belva, rimanga lei, lei « ne ha la forza.

« Se dovessi (supponiamo, ma non oserò mai farlo) se dovessi recitare « Cenere » — anche allora, pur riconoscendo l'opposta cosa che è film e recita, « pure, resterei nell'ombra — come la Madre deve col figlio ».

E ancora, parlando di « Cenere »:

« Quel mio film è certo un abbozzo — ma, forse, è... sopra un altro piano « che altri del genere...

« La sola cosa che m'ha angosciata là dentro fu che quei signori della Am- « brosio, volevano una riproduzione di vita. Io ho sempre invece, cercato, in « arte, una trasposizione di questa.

« ...Forse, vi è in quella trasposizione da vita ad arte, una parola, non vi- « sibile, ma pur trasparente, in quel film, per uno che sia un iniziato alle « visioni dell'anima... ».

« Ieri, domenica, nel pomeriggio, andai al cinematografo: « Christus » (la « Cines) e oggi, non so parlare di niente... e per quanto si vede — che è cine- « matografo — pure, certe parole del Vangelo, scritte, bianco su nero, in me « agiscono come fa l'acqua quando un pezzo di terra ha sete!

« E bevo!

« Ecco, dei film — come li vorrei io e guardavo senza vedere! Ho dormito, « stanotte, tutta d'un sonno — cosa che non mi succede mai — ma tanto l'ani- « ma s'era alleggerita.

« Ah — se si potesse volare!

« Tutta la prima parte — l'alba che nasce, e il bambino che spunta, e « certi piccoli fiori che dondolavano al vento, sotto ai passi di Maria, quando « Maria si ferma.

« ...Bella...

« (Non so perchè, « Cenere », ieri sera, non mi faceva più schifo, ma bi- « sognerebbe rifarla) ».

« È un campo tutto nuovo questo e, secondo me, il primo errore consiste « nel fatto che versiamo vecchio vino negli otri nuovi. La maggior parte di noi « è gente già guastata dal teatro, abituata all'aiuto della parola... È molto più « facile di esprimere un sentimento quando abbiamo l'aiuto della parola, della « voce... Il cinematografo ha bisogno di tutt'altri mezzi: ma offre delle possi- « bilità che il teatro non può dare. L'altro errore mi sembra quello di adattare « pel cinematografo le opere pensate per il teatro: sono due lingue diverse e « non si può balbettarle così confusamente. È il nostro male questo: la con- « fusione, il male di noialtri europei. Da noi si spezzano continuamente le tra- « dizioni, si formano spazi vuoti e: patatrac. Ho il terrore degli spazi vuoti. « Per questo un tempo amavo gli orientali che hanno il senso della tradizione, « dello stile, della melodia, del fluire incessante della forma. Mi dispiace che « non sono più giovane: mi sarei messa con tutte le mie forze su questa nuova « via e son certa che qualche cosa avrei trovato. Ora altri troveranno di certo, « e mi duole soltanto che forse non vedrò neppure il verificarsi di questa mia « certezza. Il cinema avrà un'importanza enorme perchè può parlare tanto « al cuore dell'uomo civile quanto a quello delle creature selvagge: la sua evi- « denza espressiva annienta la barriera delle lingue diverse ».

Con questo i teatranti del cinematografo sono serviti. Quei tali, purtroppo, che hanno fatto fare e stanno facendo fare al cinematografo enormi passi indietro con quello che la Duse definiva ottimamente come « confusione ». Proprio così: ci sono ancora, nel cinema troppe teste confuse, ci sono troppi « mostri » il cui unico ideale è « strappare le penne ».

2. *Molti giornali non hanno parlato dell'« Antologia dell'attore »; però da qualche tempo a questa parte affiorano negli scritti dei critici di quei giornali strani nomi: Morrocchesi, Préville, Riccoboni, Engel, ecc. Siamo soddisfattissimi; anche di contrabbando, anche nascondendo il sacco in cui ficcano la mano, costoro sono stati obbligati a farsi un po' di cultura.*

3. *La vicinanza di due inquadrature genera un'integrazione, un processo per cui il valore di ciascuna di esse varia nella somma. È questo un concetto assai semplice: eppure un giornaletto a rotocalco attribuisce questa ideuzza a Pudovchin e la nega con divertita ilarità.*

Ognuno si diverte come può. Però chi sa leggere ricorda che, nelle note all'edizione italiana del Pudovchin anche un più complesso modo di montaggio era stato restituito a Piero Fosco e, in genere, ai primi buoni film italiani.

Vorremmo spiegare comprensibilmente: supponiamo che un giornaletto cinematografico sia, per generale e pacifica convinzione, semplice — *se esso si mette a polemizzare con « Bianco e Nero » la vicinanza lo farà sembrare ancora più* semplice.

A chi dicesse che più semplice di così è impossibile, noi ribattiamo che l'eccezione conferma la regola.

4. *Il parere della Duse e la sua affermazione della differenza sostanziale che separa recitazione cinematografica da recitazione teatrale è una prova per esterno. Non vogliamo abusarne. I nostri critici cinematografici infatti questa differenza non la vedono. Non la vedeva, del resto, neanche Sarah Bernhardt. Finchè non le capitò di* svenire *in sala di proiezione quando vide il suo film « La signora delle Camelie ». Ma Sarah Bernhardt ebbe torto a svenire. I produttori non svennero: perchè il film ebbe uno strepitoso successo di ilarità e rese molti soldi. Il cinema è un'industria.*

5. « *J'ai eu l'idée de chercher dans les annuaires spéciaux une liste courtiers de pubblicité cinématographique. Or on n'en trouve pas: il n'y a pas de courtiers de publicité cinématographique* ». *Lucien Wahl, « Paris Journal* » (21, XI, 29).

6. *Anche Monuet Sully, sicuro dell'identità teatro-cinematografo, fece un film: « Edipo Re ». Non sappiamo se sia svenuto.*

7. *C'è la critica cinematografica.*

8. *Nell'antologia « L'attore »* (« *Bianco e Nero* », N. 2-3) *avremmo dimenticato alcuni riformatori del teatro. Ed eccoci a colmare via via queste gravi lacune. Abbiamo visto la Duse, Sarah Bernhardt, Monuet Sully: traduciamo ora un pezzo di Tairof da « Kino »* N. 43 (221) 1927:

« *Fino ad oggi il cinematografo mi è sembrato meno persuasivo quando suo* centro di gravità *è stata la recitazione degli attori, anche nel caso dei più grandi attori cinematografici, come, per esempio, Jannings in « Variétés », o*

quando il centro di gravità è stata la regìa di genere teatrale come ne « La donna di Parigi » di Chaplin. Ecco perchè io dò la preferenza ai film fatti con elementi di prima categoria, e vedo con una certa stizza quelli fatti con elementi, in questo mio senso, di seconda categoria.

In relazione al rapido sviluppo e all'inevitabile complicazione della tecnica cinematografica il problema dello sviluppo artistico e dell'autonomia del film va posto così: se l'enorme arsenale della tecnica cinematografica sottometterà a sè il regista e l'attore, allora il cinematografo non uscirà dalla standardizzazione priva di anima e scenderà al punto morto e alla decadenza come si vede già da ora in un'intiera serie di film americani. Se alle enormi forze della collaborazione o ai singoli novatori sarà dato di sottomettere a sè la ricchezza tecnica del cinematografo allora per il film si aprirà un orizzonte veramente immenso ».

9. *Ma anche questa è una prova per esterno. Perchè quello che non hanno potuto fare Sarah Bernhardt, Eleonora Duse* (*« Cenere » rimane un'opera sbagliata*) *e Monuet Sully non potrebbero farlo i cuccioli del teatro di oggi?*

10. *Evoluzione dello spettacolo. « Teatro greco, commedia dell'arte italiana, dramma spagnolo, Shakespeare, Molière, Goldoni, il melodramma italiano, il vaudeville parigino, il dramma postromantico, il balletto russo,* fine. *Ecco la storia dello spettacolo teatrale fino al chiudersi dell'epoca romantica, fino allo scoppio della guerra europea, fino all'avvento del cinema* ». (*Bontempelli, « Nuova Antologia »*, 1932). *Ma Pacuvio non è d'accordo.*

11. *E poi noi, poveretti, ignoriamo Benedetto Croce, Goethe, Lucio D'Ambra. Ce lo rimprovera giustamente la « Rivista Italiana del Dramma ». Ma quei signori, variamente illustri,* c'erano. *Se n'è accorto il critico de « Il Resto del Carlino ».*

Documenti

L'anno scolastico 1937-1938-XVI ha avuto un'importanza fondamentale agli effetti didattici e realizzativi del Centro Sperimentale di Cinematografia perchè ha permesso di concretare attraverso il vaglio pratico il programma di insegnamento ed il metodo di esecuzione di provini cinematografici che abbiano una reale efficacia educativa sugli allievi che si indirizzano alla carriera di tecnici o di artisti del cinema.

Gli insegnamenti teorici hanno avuto luogo durante tutte le settimane secondo uno specifico orario studiato in modo da creare un'equa distribuzione delle materie che, pur senza affaticare gli allievi, li ponesse quotidianamente a contatto con tutti gli aspetti della teoria e della pratica cinematografica.

Le esercitazioni pratiche hanno portato alla realizzazione di tre cortometraggi i quali si intitolano rispettivamente, in ordine di tempo: *Autoritratto*, *Pantaloni lunghi* e *Trionfo d'amore*.

Quest'ultimo è la sintesi effettiva di tutto il lavoro eseguito durante l'anno scolastico al Centro perchè in esso hanno collaborato indistintamente tutti gli elementi del Centro fin dalla fase di sceneggiatura, ciascuno apportandovi il proprio contributo di idee e di lavoro.

Gli allievi ammessi all'inizio dell'anno scolastico erano 147 distribuiti nelle varie branche come appresso indicato:

Allievi	Registi . . .	22	di cui	15	del	2° e 3° Corso	e	7	nuovi	ammessi
»	Attori . . .	64	»	31	»	»		33	»	»
»	Ottici	19	»	10	»	»		9	»	»
»	Fonici . . .	8	»	4	»	»		4	»	»
»	Scenotecnici .	18	»	10	»	»		8	»	»
»	Org. e Prod. .	16	»	7	»	»		9	»	»
	Totale	147	di cui	77	del	2° e 3° Corso	e	70	nuovi	ammessi

Durante l'anno si è proceduto trimestralmente ad una selezione, mediante esami di eliminazione, di tutti quegli allievi del 1° Corso che avevano dato prova di scarso rendimento o che comunque erano privi delle attitudini indispensabili in chi voglia efficacemente dedicarsi alla cinematografia.

Sono state svolte nei vari corsi 795 lezioni alcune delle quali della durata di un'ora, altre di due ore, e si sono eseguite esercitazioni pratiche per oltre 500 ore.

Queste cifre bastano da sole a documentare l'alta efficienza educativa che è stata raggiunta da questo Istituto di cultura cinematografica; ma a valutare lo sforzo compiuto dagli insegnanti vale maggiormente la conoscenza delle singole ore svolte per ciascuna materia ed il contributo che ad esse hanno dato tutti i componenti del Corpo didattico presieduto dal Direttore.

Lezioni di mimica: 53 lezioni di due ore ciascuna. Vi hanno partecipato gli allievi Attori e Registi.

Lezioni di espressione vocale: 53 lezioni di due ore ciascuna. Vi hanno partecipato gli allievi Attori e Registi.

Lezioni di dizione: 80 lezioni di due ore ciascuna. Vi hanno partecipato gli allievi Attori e Registi.

Lezioni di recitazione: 46 lezioni di due ore ciascuna. Vi hanno partecipato gli allievi Attori, Registi ed Organizzazione e Produzione.

Lezioni di recitazione cinematografica: 31 lezioni di due ore ciascuna. Vi hanno partecipato gli allievi Attori, Registi ed Organizzazione e Produzione.

Lezioni di teoria dell'attore: 24 lezioni di un'ora ciascuna. Vi hanno partecipato gli allievi Attori e Registi.

Lezioni di solfeggio: 12 lezioni di un'ora ciascuna. Vi hanno partecipato gli allievi attori.

Lezioni di danza: 70 lezioni di due ore ciascuna. Vi hanno partecipato le allieve Attrici.

Lezioni di ginnastica: 66 lezioni di due ore ciascuna. Vi hanno partecipato gli allievi Attori.

Lezioni di lingue: 16 ore di inglese e 16 ore di tedesco. Lezioni facoltative per gli allievi di tutti i Corsi e di tutte le specialità.

Lezioni di regìa cinematografica: 17 lezioni di 3 ore ciascuna. Vi hanno partecipato gli allievi Registi.

Lezioni di sceneggiatura: 64 lezioni di due ore ciascuna eseguite da due insegnanti. Vi hanno partecipato gli allievi Registi.

Lezioni di ottica: 62 lezioni di due ore ciascuna. Vi hanno partecipato gli allievi Ottici e ad alcune, fissate dalla Direzione, anche gli allievi Registi, Fonici, Scenotecnici ed Organizzazione e Produzione.

Lezioni di fonica: 98 lezioni di due ore ciascuna. Vi hanno partecipato gli allievi Fonici e ad alcune, fissate dalla Direzione anche gli allievi Ottici, Scenotecnici, Registi ed Organizzazione e Produzione.

Lezioni di scenotecnica: 64 lezioni di due ore ciascuna. Vi hanno partecipato gli allievi scenotecnici e ad alcune, fissate dalla Direzione anche gli allievi Ottici, Fonici, Registi ed Organizzazione e Produzione.

Lezioni di organizzazione della produzione: 23 lezioni di due ore ciascuna. Vi hanno partecipato gli allievi di Organizzazione e Produzione.

Oltre a queste lezioni fisse sono state tenute 22 conferenze, ripartite durante l'anno, tenute da persone di provato valore tecnico od artistico tra le quali figurano i nomi di Marinetti, Cauda, Arnheim, Comin, Ronga, Luciani, Manurita, Ottavi e molti altri.

Alla fine dell'anno gli allievi ammessi a sostenere gli esami finali erano 117 distributi nelle varie branche come appresso indicato:

Allievi Registi	14
» Attori	54
» Ottici	14
» Fonici	7
» Scenotecnici	16
» Org. e Prod.	12
	117

L'esito finale degli esami, che hanno avuto luogo nella seconda quindicina di giugno, è stato il seguente:

Dei 117 allievi che sono stati ammessi a sostenere gli esami, 9 sono stati mantenuti al 1° Corso, 28 sono stati promossi al 2° Corso, 11 sono stati ammessi al Corso di Perfezionamento, 3 sono stati passati come « Uditori », secondo quanto è previsto nel Regolamento interno del Centro per gli allievi stranieri, 34 vengono considerati maturi, 9 hanno terminato il Corso di perfezionamento e 23 infine risultano esclusi dal Centro per non aver superato gli esami.

I 28 allievi promossi al 2° Corso sono:

Attori: Agus Gianni, Alfieri Alfredo, Bressan Carlo, Cristiani Dhia, Eustacchio Wally, Foà Arnoldo, Germi Pietro, Gottardi Virgilio, Guerrieri Giovanna, Menichetti Maria Pia, Riccardini Michele, Sartoris Tosca, Scotese Giuseppe, Vernuccio Giovanni.

Ottici: Cancellieri Edmondo, Marchesi Bruno, Pieraccioli Colombo, Schiavinotto Antonio, Ventimiglia Giovanni.

Scenotecnici: Bagolini Silvio, Chiari Mario, Fea Anna Maria, Santoli Euclide, Traverso Antonio.

Fonici: Federico Federico, Morelli Giulio, Rivosecchi Italo, Rossi Giovanni.

Gli 11 allievi ammessi al Corso di Perfezionamento sono:

Attori: Beghi Luisella, Ciavarella Alfredo, Lazzareschi Elina, Toso Otello.

Ottici: Nebiolo Carlo, Novelli Plinio.

Assistenza regìa: Capparuccia Corrado, Cerchio Fernando, Pierotti Piero, Todd Bobby.

Scenotecnici: Ricci Luigi.

I 34 allievi considerati maturi sono:

Attori: Beldi Pietro, Cadore Giulia, Calamai Clara, Capacci Aldo, Carlisi Diego, Cristiani Luigi, De Santis Alberto, Di Falco Pietro, Dorcaratto Luciano, Englen Mariano, Gualdi Fernanda, Marcuzzo Elio, Pardo Elli, Ranieri Fulvio, Sabatini Ada, Sasso Ugo, Vasco Cataldo.

Registi: Cuffaro Salvatore, May Renato, Raggi Luigi, Sinibaldi Federico.

Org. e Prod.: Cipolla Giovanna, Covi Giorgio, Niederkorn Giulio, Pampanini Agar, Sanftel Edvige.

Ottici: Cipolla Ubaldo, Lastricati Giorgio, Lazzareschi Anna.

Scenotecnici: Arcangeli Marina, Ciarletta Angelo, Coccè Ascanio, Scotti Ottavio.

Fonici: Alessandrini Menno.

I 9 allievi che hanno terminato il Corso di Perfezionamento sono:

Regìa: Caracciolo Emmanuele, Colombo Arrigo, Cottafavi Vittorio, Ribulsi Enrico, Romano Marisa.

Fonica: Vayra Dario.

Ottica: Marzari Antonio.

Scenotecnica: Bucci Leonardo, Rummo Wanda.

* * *

L'esercitazione degli allievi del Centro, eseguita verso la fine dell'anno scolastico, ha avuto scopi precisi. Saggiare sul terreno pratico la bontà del metodo didattico, attraverso il rendimento concreto degli allievi stessi; e sperimentare la fecondità culturale ed artistica e la maturità cinematografica dei giovani a mezzo di un film, che, pur stretto nei vincoli scenici e materiali della realizzazione, fosse più impegnativo sia come concezione poetica, sia come realizzazione pratica, di quanto non siano stati negli anni precedenti alcuni brevi saggi individuali.

Trionfo d'amore è un tentativo collettivo, pieno di buone intenzioni. Si tratta anzitutto di un film, la cui sostanza, rafforzata da una ironia gioconda e grottesca, è di natura polemica. Polemico è il soggetto con la caricatura di un mondo melodrammatico, dolciastro e sentimentale; polemico lo stile, irrobustito ad ogni battuta da una trovata, da una immagine, da modi espressivi di origine cinematografica. Era necessario togliere il film dalla corrente tea-

trale e pedestre dei film nostrani e stranieri e cercare con l'aiuto dei giovani del Centro e con l'apporto delle loro fresche intuizioni, la via per uno stile cinematografico italiano. Fare, in un certo senso, dell'avanguardia; senza rincorrere vuote formule e ghiribizzi linguistici, ma sostanziandola di una narrazione chiara e latina, che assorbisse la tecnica nel vivo dello spirito.

Una premessa didascalica del film dichiara che « ... lo scherzo cinematografico è stato realizzato... in una piccola aula della sede provvisoria a scopo esclusivamente didattico e per acquistare padronanza di alcuni mezzi tipici del cinematografo come il rallentatore, la truca, i modellini, il deformatore, ecc. ». Al cinema, si sa, è necessaria la padronanza tecnica. Gli allievi del Centro, che per lo più, provengono dai Cine-Guf, con una superficiale e dilettantistica conoscenza del cinematografo, devono sopratutto imparare la tecnica; ma devono anche apprendere che la tecnica consiste non solo nel maneggio di grosse macchine, ma specialmente nell'apprendimento dei mezzi, e nella volitiva capacità di adoperarli. È questa fisionomia spirituale, che mette i giovani senz'altro sul piano del professionismo onesto e coraggioso. Se da un lato l'aver realizzato un film come *Trionfo d'amore* in condizioni materiali limitate ha impedito una elaborazione completa dello spettacolo, dall'altro ha permesso una atmosfera ideale di collaborazione. Si è instillato nei giovani il senso di un lavoro collettivo e minuto, in cui ciascuno portasse un briciolo del suo temperamento, una favilla della sua immaginazione ad alimentare la fiamma schietta del nucleo centrale; facendo opera di fantasia, e colorando l'ingenuità di taluni punti con la freschezza di un sentimento, che circolasse in ogni sequenza o inquadratura. Il film è nato così: lentamente e faticosamente. A guisa di un fenomeno naturale e vergine il tema a poco a poco divenne raccolto, i personaggi si precisarono nei gesti e nel carattere, acquistarono una voce; il tessuto narrativo si innervò di sequenze efficaci e il film prese forma e respiro. È stata questa l'esperienza più importante, che ha dato ai giovani il senso morale di trovarsi in un clima superiore d'arte e di creazione cinematografica.

Trionfo d'amore non è un film perfetto; a un occhio distratto può forse sembrare facile. In qualche punto è veramente lento e incerto. Ma a chi è competente appare come un brano cinematografico indicativo delle enormi possibilità dei giovani del Centro, e della Scuola, scoprendovi i segni di un grande film, la cui realizzazione si è fermata solo di fronte alla insufficienza dei mezzi. Circa il soggetto, la trama ricama fantasiosamente un tema che, nella sua nuda enunciazione, potrebbe sembrare banale: « Primo amore ». Un impiegato ferroviario — un capostazione con un berretto dalle molte righe — incontra per caso dopo lungo tempo allo sportello dell'ufficio la donna dei suoi primi sogni amorosi. Nella gioia del colloquio, egli, tenore finito malamente in una carriera burocratica e chiusa, si sente trasportato dall'onda armoniosa del canto. L'antica passione per la donna e la vocazione per l'arte lirica si fondono in una. Egli si esalta melodrammatico. Ed è tale la forza del suo canto e del suo amore che la realtà attorno con benevolenza partecipa al suo stato d'animo. La stazione si trasforma in un fiorito castello di sogno, mentre uno scenario teatrale d'opera si apre alla stupefazione lirica e all'estasi dei due personaggi.

Il soggetto, per il suo carattere ristretto a un solo episodio, è adatto a un cortometraggio. Sebbene il film non possa, per la sua brevità, fare da solo spettacolo nei cinema ordinari, esso vuol segnalare nella struttura delle scene, nella loro impostazione e risoluzione, il modo e le funzioni di un film, che sia concepito artisticamente, in cui cioè la fantasia non faccia da ancella, ma da padrona. Si vuole specialmente affermare che il cinema è poesia. E da questo punto di vista *Trionfo d'amore* è un grottesco, una fiaba, una estrosa narrazione cinematografica.

Nella scenografia, l'esecuzione dei modellini, in cui il lavoro di artigianato pur deve raffinarsi nelle minuzie e la fantasia intoppa spesso in difficoltà gravi di materiale fattura, si è raggiunta una manifestazione unitaria di costruzioni e di piccole architetture. Forse la personalità spiccatamente caricaturale e burattinesca di un allievo scenografo, Antonino Traverso, il quale dominava i suoi più stretti collaboratori e pigliava la mano, per una certa naturale irruenza fantastica, a tutti, ha tracciato dei modellini, che risentono troppo del giocattolo per gabellare per vere le miniature della stazione, del piazzale e del treno. Tuttavia si deve riconoscere che una ispirazione originale, quasi matura e padrona del difficile lavoro, ha dettato le sue leggi a questa particolare elaborazione scenografica e a quella in genere, senza contare che nell'ambiente ristretto in cui si lavorava era necessario fare miracoli per muoversi con telai e praticabili. Basti dire che l'aula, trasformata in teatro di posa aveva uno spazio di m. 16 per 5, reso ancor più angusto da anse e spuntoni alle pareti. E ivi si dovevano muovere anche gli operatori e gli elettricisti con le loro macchine e i loro attrezzi.

La fotografia dimostra negli esecutori una ottima disposizione e un giusto studio delle luci. A parte qualche squilibrio luministico o ingenuità del giuoco chiaroscurale, dovuta a inesperienza, si denota nel complesso un gusto sano di illuminazione. Taluni effetti sono raggiunti; altri sono più accennati che realizzati; ma tutte le allusioni luministiche hanno lo spunto di una buona intenzione. Dato il numero dei riflettori e la attrezzatura di cui si disponeva, non si poteva fare meglio, e si è fatto molto. Vorremmo dire che certi svolazzi della scenografia si ammorbidiscono e prendono rilievo in una tonalità casalinga della fotografia, che raggiunge una atmosfera unitaria notevole. Valga per tutte la illuminazione dell'ufficio del Capostazione, reso alla maniera di un'alcova dall'aspetto tombale. Circa la interpretazione, essa era limitata a due soli attori, i quali per la prima volta si trovavano a contatto con la macchina da presa. Si è voluto sperimentare il play-back. Durante la ripresa la colonna sonora girata in precedenza ripeteva i dialoghi e i canti; e al fine di seguirne il sincronismo gli attori dovevano stringere i tempi della dizione e dare ai loro movimenti una maggiore lestezza di quanta non avrebbero impiegata se abbandonati semplicemente al loro mestiere. Con tale mezzo si è cercato di dare all'umanità dei personaggi un colore stilizzato e grottesco da cartone animato. Per quanto si possa dire che la recitazione sia un po' disuguale, giacchè ora rallenta di ritmo ora precipita in un atteggiamento sbrigativo ora a un articolarsi legnoso da burattino fa succedere un dinamismo realistico, dal punto di vista didattico essa è preziosa. A un dato momento gli attori danzano fluidamente sospesi nell'aere rarefatto di una

immagine rallentata. Ed è con la potenza di un canto che non è privo di intonazioni umoristicamente sbagliate che l'ugola del tenore realizza l'impossibile di un sogno che diviene realtà mentre la stazione si trasforma negli elementi operistici del melodramma.

La colonna sonora ha i suoi pregi. Dal *Pacific* di Honegger al coro verdiano del *Nabucco* il commento musicale fa da contrappunto alla immagine, ne sottolinea l'espressione, ne intensifica il movimento, e ci sembra che il fischiatissimo Honegger trovi pace, tanto la sua musica aderisce al testo cinematografico. Buone sono state le esperienze in questo campo. Se non si è raggiunta una perfetta registrazione devesi ciò imputare alla mancanza di un apparecchio di missaggio, e alla cattiva acustica di un ambiente non idoneo, che nessun pannello riusciva a riempire.

All'analisi del film, possiamo qui fare punto. In generale si può dire che nulla si è lasciato di intentato per evitare i luoghi comuni e le vie battute. A costo di picchiare il naso nelle previste difficoltà. Giacchè è meglio coraggiosamente sbagliare che indulgere pigramente alle correnti ordinarie, negative dell'arte, alla tensione dialettica e alla necessità di rapide soluzioni che i giovani allievi dovevano sostenere nel corso della realizzazione davano aiuto e consiglio gli insegnanti del Centro, i quali, per toglier l'impaccio ai giovani, si erano messi sul piano del loro entusiasmo e li incitavano quotidianamente nella ricerca del nuovo, di un modo o di un motivo, che apportasse al film un tono di dignità sperimentale e di colta realizzazione. Poichè, a dire il vero, più volte essi sarebbero scivolati altrimenti in un dilettantismo facile, di cultura e di gusto più pernicioso di ogni dilettantismo tecnico.

Ora il film è finito; ha una scorrevole andatura e un ritmo. Una struttura e una composizione. Le pause e la punteggiatura sono a posto. Il crescendo spettacolare si placa nel finale con una maestosità, che tutti vorranno riconoscere non essere dovuta soltanto al pezzo sinfonico di Verdi. Forse per la prima volta il film è l'espressione di una collettività omogenea; una espressione incompleta, ma sufficiente a dare la misura di quanto il Centro possa realizzare nel campo cinematografico, suscitando le migliori speranze per un prossimo avvenire quando una attrezzatura adeguata darà ai giovani più libertà materiale di rappresentazione.

* * *

Il Centro Sperimentale di Cinematografia — i cui fini didattici, culturali e politici sono ormai noti — per l'opera che deve svolgere dovendo essere in grado di rispondere esaurientemente a tutte le richieste di cultori e studiosi di cinematografia anche in merito ai film formanti le varie raccolte presso Enti, industriali e privati, rivolge invito a tutti coloro che sono in possesso di pellicole vecchie e nuove o sono a conoscenza di Cineteche, di voler segnalarle a detta Istituzione (Centro Sperimentale di Cinematografia, via Foligno, 40 - Roma) inviando, se possibile, l'elenco o l'indirizzo dei possessori, in modo da consentire la pubblicazione di un catalogo completo, di pubblica utilità, contribuendo così ad aumentare le possibilità di studio dei cultori di questa nuova arte che fu vanto dell'Italia.

Coloro poi che desiderassero disfarsi delle pellicole in loro possesso, potranno mettersi in contatto con la Direzione del Centro per eventuali accordi.

* * *

La *Gazzetta Ufficiale* pubblica il R. Decreto-legge 16 giugno 1938-XVI, contenente provvedimenti a favore dell'industria cinematografica nazionale.

Il decreto che entra subito in vigore stabilisce che, fermo restando il disposto dell'art. 6 del R. decreto-legge 5 ottobre 1933-XI, modificato dal decreto-legge 29 aprile 1937-XV per ogni film nazionale rispondente alle condizioni stabilite nei detti decreti, di metraggio non inferiore ai 1500 metri, la cui prima proiezione nelle sale cinematografiche del Regno si effettui nel periodo dal 1° luglio 1938-XVI al 30 giugno 1943-XXI, il Ministero della Cultura Popolare corrisponderà al produttore un premio pari al 12 per cento dell'introito lordo, verificatosi per gli spettacoli nei quali il film nazionale sia stato proiettato durante tre anni dalla data della prima proiezione.

In aggiunta ai premi di cui sopra qualora il detto introito superi lire 2.500.000, il Ministero della Cultura Popolare corrisponderà al produttore un ulteriore premio progressivo nella misura seguente: il 15% dell'introito oltre L. 2.500.000 fino a L. 4.000.000; il 20% dell'introito oltre L. 4.000.000 fino a L. 5.000.000; il 25% per cento dell'introito oltre L. 5.000.000 fino a lire 6.000.000.

Ai fini della corresponsione dei premi stabiliti dagli articoli precedenti, gli introiti degli spettacoli nei quali siano stati proiettati due film nazionali di metraggio non inferiore a 1500 metri sono suddivisi in parti uguali fra i film proiettati.

Nel caso in cui oltre alle proiezioni di film nazionali sia dato un avanspettacolo, l'introito da assumersi a base della liquidazione del premio è stabilito in ragione del 60 per cento dell'introito complessivo.

Il Ministro per la Cultura Popolare ha facoltà di concedere speciali premi ai produttori di film nazionali i quali, a suo insindacabile giudizio, meglio si distinguono per particolari qualità etiche e pregi artistici, di concezione e di esecuzione.

Tali premi non possono essere assegnati a film la cui prima proiezione dati da meno di sei mesi e che non siano stati proiettati al pubblico nelle città di Roma, Milano, Torino, Genova, Venezia, Trieste, Firenze, Napoli, Bologna e Palermo.

Sono esclusi dai premi e dalle agevolazioni previste dal presente decreto i produttori costituiti in Società anonime, quando il capitale sociale sottoscritto e versato sia inferiore alle L. 500.000.

I Libri

Hitler in Italia - Maggio XVI - (A cura del Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale della Propaganda) - Società Editrice di « Novissima » - Roma.

Non si tratta di un libro di cinema. Ma l'interesse storico di questa pubblicazione che attraverso la documentazione fotografica, narra in rapida sintesi le giornate del soggiorno del Führer in Italia, trascende per questa volta la specializzazione della nostra rubrica, e ne parliamo.

Ne parliamo ai lettori non con la freddezza e l'oggettività della critica, che vorrebbe fossero messe in risalto le qualità di luce o di angolazione e la stessa scelta delle fotografie raccolte, ma con quello stato d'animo, invece, che sorgendo dalla visione di questo eccezionale materiale, rievoca nel nostro spirito le giornate dell'amicizia italo-tedesca. I discorsi del Quirinale del 4 maggio, quelli di Palazzo Venezia del 7 maggio, riprodotti in tedesco ed in italiano, con nitida chiarezza tipografica, sono introduttivi alla raccolta fotografica, che, aperta simbolicamente da uno scorcio di bandiere tricolori ed uncinate, sventolanti contro il cielo, ha inizio col documento dell'incontro al Brennero, tra il Führer e il Duca di Pistoia che porge all'Ospite il benvenuto di S. M. il Re Imperatore.

Seguono le fotografie del viaggio: una visione di mani levate nel saluto romano, un bel ritratto del Führer al finestrino del treno, una fotografia di rurali che, raccolti su di un carretto, gli arnesi dei campi tenuti verticalmente in pugno, si dispongono figurativamente nel quadro (è questa una delle fotografie più belle della raccolta) sembrando quasi la riproduzione di un affresco, per la linea sobria e per la composizione ampia. Ed ecco Roma: l'incontro alla monumentale stazione ostiense, le luci e le bandiere, e i rostri; i bracci fiammeggianti sulla via dei Trionfi, la visione suggestiva della zona del Colosseo, la notte festosamente illuminata sul percorso del corteo: Via dell'Impero, il Quirinale. Elencare semplicemente queste fotografie nella loro successione, sarebbe ricostruire la cronaca degli avvenimenti che ogni Italiano conosce, ma varrebbe certo a sottolineare il metodo scrupoloso con cui in questa importantissima pubblicazione, si è voluto illustrare, con cronologia perfetta, e senza zone inesplorate o fatti omessi, lo storico avvenimento. Con la stessa cura segue la documentazione suggestiva delle giornate di Napoli e Firenze, fino al commiato e, al Brennero nuovamente, il saluto di Casa Savoia e del Governo

Fascista. La materia altamente spirituale della raccolta trascende, abbiamo detto, ogni possibile apprezzamento sulla tecnica e l'estetica fotografica. Non possiamo tuttavia non rilevare come, pur attraverso difficoltà facilmente comprensibili, di tempo e di illuminazione, alcune di queste fotografie costituiscano, più che prova di buon gusto, esempio di sensibilità artistica. Così uno scorcio interessante della colonna traianea tagliata da un gonfalone hitleriano, i primi piani variamente espressivi dei nostri soldati alla Rivista sulla via dei Trionfi, le simmetrie e gli allineamenti del « passo romano », le composizioni dei costumi alla festa dopolavoristica in Piazza di Siena, un volo di aerei di sfondo ad alcuni balilla ripresi dal basso, la festa di stendardi e bandiere a Firenze, ecc. ecc. Interessante l'uso, nella stampa, di un doppio retino, che a molte di queste fotografie dona, nell'indecisione un poco velata, qualche cosa di suggestivo, quasi un sapore di leggenda. In complesso l'opera, di cui i primi tre esemplari sono stati consegnati al Führer, a S. M. il Re Imperatore, e al Duce, costituisce il ricordo e la documentazione più precisa di queste storiche giornate che hanno accolto il Capo della Nazione amica nella duplice gloria della tradizione e della potenza di Roma, e del popolo italiano.

R. M.

N. E. B. Wolters: *Modern make-up for stage and screen* (Lovat Dickson & Thompson Limited, London).

Data la grande importanza che il truccaggio ha assunto nel campo teatrale ed in quello cinematografico riuscirà certamente gradito, a tutti coloro che per una ragione qualsiasi s'interessano di teatro o di cinematografo, questo manualetto.

Il volume che contiene diverse fotografie ed illustrazioni, si rivolge più che altro ai dilettanti e fornisce una quantità di nozioni teoriche e pratiche che possono riuscire molto utili anche agli attori di professione, specialmente se all'inizio della carriera. Se è vero infatti che negli studi cinematografici il truccaggio è ormai quasi sempre effettuato da persone specializzate e competenti, è anche vero che la diretta conoscenza della tecnica di quest'arte è della massima utilità per attori, registi, operatori, fotografi e per tutti coloro che si occupano di cinematografo.

In questi ultimi anni, specialmente in seguito ai nuovi metodi d'illuminazione, questa tecnica si è molto perfezionata. Sono ormai passati i tempi in cui gli attori si truccavano così grossolanamente, specialmente a teatro, da trasformare i loro volti in vere e proprie maschere. Come attualmente la recitazione migliore è quella che riesce a far dimenticare che si tratta di una recitazione, così il miglior truccaggio è quello che agli occhi dello spettatore non sembra tale. Il volto truccato di un attore deve farne risaltare la personalità ed accentuare o modificare i lineamenti a seconda delle esigenze del personaggio interpretato, e tanto più sarà perfetto quanto più l'effetto ottenuto si avvicinerà al vero.

Un capitolo del manuale tratta esclusivamente del truccaggio cinematografico mettendo specialmente in rilievo le differenze esistenti in questo campo fra teatro e cinema. Però molte delle nozioni esposte nei capitoli che si riferiscono al truccaggio teatrale valgono anche per quello cinematografico.

Esistono due metodi di truccaggio, quello tedesco (Leichner), e quello americano (Factor). Il primo, usato specialmente negli studi cinematografici dell'Inghilterra, fu ideato dal cantante L. Leichner, che sotto la personale direzione di Riccardo Wagner, creò la parte dell'Olandese nell'opera *Il vascello fantasma*. Il secondo è quello più diffuso negli studi di Hollywood. Leichner per semplicità numerò i colori secondo una scala che va dall'1 al 20, numerazione che a tutt'oggi si è conservata.

Occorre tener conto che la gamma dei colori ha per il cinema un valore molto diverso che per il teatro. Quello che nella realtà può apparire uno splendido truccaggio, proiettato sullo schermo, risulta talmente alterato da rovinare completamente un film. Per esempio i colori rosso, arancio e marrone in fotografia risultano neri, mentre azzurro, rosa e giallo sembrano bianchi. Si devono evitare le guance rosa se non si vuole apparire sullo schermo con una faccia di un colore grigio sporco. Questo è infatti l'effetto del rosa. Inoltre quando ci si trucca per il cinema occorre far sempre attenzione allo stato dei propri denti e se ve ne sono di quelli rivestiti in oro bisogna ricoprirli con lo smalto bianco, altrimenti risulterebbero guasti sullo schermo. Da queste particolarità del colore, che a tutta prima sembrano avere un valore puramente negativo, si possono trarre dei vantaggi quando si possieda una conveniente conoscenza della tecnica del truccaggio. Per esempio il rosso, che se applicato sulle guance o sulle labbra dà fotograficamente dei pessimi risultati, può riuscire utile per far sparire un doppio mento. Per raggiungere questo scopo non bisogna adoperare troppo colore ma sfumarlo come se si trattasse di ombreggiare un disegno, infatti il colore deve in questo caso apparire sullo schermo come fosse un'ombreggiatura. Il verde invece si può usare, con ottimi risultati, per infossare le guance. Anche in questo caso il colore dopo essere stato ben lavorato con il dito va delicatamente sfumato sulle gote.

Per parti che richiedano truccature caratteristiche, o per delle persone poco fotogeniche, occorre alle volte correggere e modificare una parte dei lineamenti. Vi sono a questo scopo delle paste e dei ceroni che permettono di formare gli zigomi sporgenti, di alterare la forma del naso, della fronte, delle guance e del mento. Nell'applicare sulla faccia questa specie di mastice bisogna tener conto delle pieghe che si formano nella pelle, specialmente delle guance, in seguito all'azione dei muscoli in movimento, quindi sono necessarie anche rudimentali nozioni di anatomia. Per truccare i denti ed alterare la loro forma si può usare della guttaperca.

Invecchiare una persona giovane è cosa più facile sul palcoscenico che sullo schermo. Le luci della ribalta, la lontananza che separa gli attori dallo spettatore, rendono più difficile la percezione di difetti e manchevolezze, mentre al cinema un primo piano mette in tale evidenza la faccia dell'attore che ogni difetto del truccaggio risulta fin nei casi in cui la pelle deve sembrare

vecchia e rugosa. Dopo averlo lavorato col dito se ne spalma uno strato sottile sulla pelle e quando tale strato è divenuto ben liscio e privo di impronte digitali si disegnano le rughe con una forcella da capelli colorandole poi in rosso o arancio. Questo lavoro è delicato e richiede molta pratica ma se ne possono ottenere effetti molto belli specialmente per riprodurre la rete di finissime rughe sotto gli occhi. Inoltre un fattore importantissimo per l'invecchiamento è dato dalle luci che, se impiegate con discernimento da persone competenti, possono dare risultati veramente sorprendenti.

Per dare un'idea della meticolosità con cui alle volte viene effettuato il truccaggio ricorderemo che l'attore inglese Matheson Lang doveva interpretare in un film della British International Pictures un personaggio in costume che aveva barba e baffi. Ebbene: ogni pelo della barba e dei baffi fu applicato separatamente. Comunque un buon consiglio è quello di usare la truccatura con molta parsimonia. Nell'eseguire un truccaggio si è facilmente tentati ad esagerare e questo va evitato se si vuole che l'effetto sia quello della naturalezza. Inoltre bisogna sempre evitare macchie o sbavature di colore, che esagerate dall'ingrandimento con il quale i fotogrammi del film vengono riprodotti sullo schermo, possono facilmente deturpare un volto.

Con la trasformazione del cinema da muto in sonoro anche i metodi di truccaggio subirono un grande cambiamento. Questo dipende dal fatto che il film sonoro è proiettato con una differente velocità da quello muto e conseguentemente deve anche essere fotografato con una diversa velocità.

Il cinema a colori porterà, quando sarà universalmente diffuso una nuova grande trasformazione nella tecnica del truccaggio che diverrà sempre più una vera e propria arte a cui occorrerà dedicarsi con serietà, competenza ed occhio d'artista per ottenere risultati soddisfacenti.

V. B.

ANDREW BUCHANAN: *The Art of Film Production*, ed. Sir Isaac Pitman & Sons, Ltd. - London 1936.

L'autore di questo libro è un inglese, apprezzato realizzatore di molti film di carattere documentario. Il presente volume non è che la raccolta selezionata di numerosi articoli pubblicati su giornali e riviste. La prima impressione del lettore potrebbe essere quella di una certa frammentarietà data la grande abbondanza degli argomenti trattati nei numerosi ma spesso brevi articoletti che compongono questa raccolta; però, a lettura finita, si nota che essi formano un complesso organico e omogeneo di cognizioni, giudizi, osservazioni e consigli di carattere artistico e tecnico che tengono sempre desta l'attenzione del lettore. Talvolta forse si vorrebbe che ciascun soggetto fosse stato svolto più esaurientemente di quel che non comporti la brevità dell'articoletto dedicatovi perchè spesso gli argomenti vengono soltanto sfiorati e appena accennati.

Su di un argomento possiamo essere pienamente d'accordo con l'autore, cioè sulla quasi generale mediocrità della produzione cinematografica attuale,

come anche sulla tendenza che gli attori del film hanno di imporre la propria personalità ai personaggi interpretati mentre è ovvio che, salvo qualche rarissima eccezione, questo fatto non si dovrebbe verificare; specialmente quando, come attualmente avviene nella maggior parte dei casi, i soggetti dei film sono derivati da noti romanzi, drammi, ecc. Tanto più che essendo il numero degli attori abbastanza limitato avviene che questa imposizione della personalità dell'attore su quella del personaggio interpretato finisce per stancare. Si dovrebbe inoltre essere più fedeli allo spirito delle opere letterarie, quando esse vengono ridotte per lo schermo. Secondo l'autore il successo riportato dal film *Giulietta e Romeo* fu dovuto più che a Shakespeare al fatto che l'interprete, Norma Shearer, fosse una beniamina del pubblico ed al riguardo fa notare come i film tratti dai lavori di Shakespeare abbiano sempre avuto bisogno di un enorme dispendio di denaro per una messa in scena lussuosa, costumi sfarzosi, ecc. mentre è noto che il valore degli originali non consiste negli orpelli della messa in scena ma nella bellezza dei versi e nella saggezza della loro filosofia.

Riteniamo specialmente importanti le osservazioni sul film documentario o di genere affine poichè Buchanan è un competente in materia. Del documentario è riportata nel libro la seguente definizione di Grierson: « L'arte di produrre un film documentario è in sostanza l'arte di saper riferire con abilità e fedeltà, ed il successo dipende dall'abilità con la quale l'apparecchio da ripresa viene adoperato per creare un film interessante e drammatico che rispecchi la realtà della vita e del lavoro che si svolge quotidianamente nel mondo... Certamente esistono infinite possibilità di realizzazione. Il successo già conseguito in questo campo dimostra che il metodo adottato dal film documentario è ormai uscito dallo stadio sperimentale ed è pronto per l'uso ».

Naturalmente il film non deve essere puramente e semplicemente informativo e ad evitare questo difetto deve intervenire l'abilità creativa dell'artista. Sta a lui trasformare una fase qualsiasi della realtà quotidiana vivificandola con un'interpretazione intensamente drammatica e caratteristica, poichè un fatto qualsiasi, se troppo fedelmente riportato, non solo è privo di qualsiasi elemento artistico ma è anche sprovvisto d'interesse.

Interessante è un giudizio del Buchanan sull'*Uomo di Aran*. Egli dice: « Ho una grande fiducia in Flaherty, sebbene abbia provato una disillusione in merito al suo *Uomo di Aran*. Il materiale girato per il film era superbo ma sembra che esso abbia preso il sopravvento così che in definitiva il risultato mancava di continuità e la narrazione era così scarna che stava quasi per affogare completamente nella potenza del mare. Se ne sarebbe potuto trarre un film che avanzando adagio ma con sicurezza avrebbe potuto acquistare una sempre maggior robustezza fino a raggiungere un'atmosfera carica di terribile tragicità. Invece il film aveva il difetto di cominciare alla fine, così che questa perdeva tutta la sua forza. La vera storia della vita di quella gente non è stata ripresa, vi è stata una continua ripetizione di motivi ed i vari gioielli del film come la raccolta delle alghe marine, la pesca dalla sommità degli scogli, la lotta contro la tempesta, hanno perduto il loro valore drammatico per essere troppo lunghi.

Quanto al sonoro il Buchanan, pur non negando l'importanza del film parlato, desidererebbe che continuasse ad esistere anche il film muto col suo linguaggio eminentemente internazionale: la musica. Ricorda che il cinema puro mal si accorda col parlato e ritiene quasi una disgrazia che la musica sia stata sostituita dal dialogo.

Gli argomenti trattati sono tanti e così vari che è difficile passarli in rassegna. Ci sembra più interessante riassumere quanto è detto in merito al documentario per dilettanti.

« Per il dilettante singolo che non sia tecnicamente equipaggiato e non possieda tutte le facilitazioni che offrono gli studi è consigliabile il giornale cinematografico. Uno dei più grandi problemi per i dilettanti consiste nel « che cosa riprendere ». Fare un film è un passatempo abbastanza economico soltanto quando gli sforzi dell'interessato tendono a creare un prodotto specifico, e, sebbene una quantità di scene girate a caso nella propria famiglia e in varie epoche siano attraenti, per lo meno per i componenti della famiglia stessa, esse non conducono a nessuna meta.

Per tutti coloro, e sono migliaia, che desiderano realizzare da soli e con pochi mezzi un film, è consigliabile dedicarsi al giornale cinematografico. Non vi è miglior allenamento che girare dei corti metraggi composti di vari spunti attraenti così che il film ultimato sia molto più interessante degli strani frammenti che generalmente vengono girati soltanto perchè il sole splende, perchè il bimbo piange, oppure perchè non piange ».

Sebbene il dilettante non debba copiare il documentario professionale tuttavia occorre che egli si conformi, in linea di massima, a tal genere di film, specialmente all'inizio. Vale a dire che occorre incominciare a dividere mentalmente il film che si vuol realizzare in cinque o sei parti di lunghezza più o meno eguale e poi pensare a quello che si vorrebbe che ognuna delle parti rappresentasse. Ciò serve a sviluppare il senso di equilibrio ed a ben valutare i valori cinematografici poichè quando una mezza dozzina di soggetti sono stati uniti fra di loro ci si accorge che uno di essi può rovinare tutto, sia che predomini troppo, sia che risulti troppo debole.

Anche l'ordine secondo il quale i soggetti scelti si susseguono è di capitale importanza, ed un rapporto equilibrato fra le varie parti è un fattore che si può ottenere soltanto con l'esperienza. Una persona competente può dire istantaneamente se un film sia sovraccarico, dove si trovi il suo punto più debole, quando è che un soggetto ha raggiunto il punto di saturazione, e perchè il film completo sembri mancare di attrattiva malgrado che ognuno dei soggetti sia di per sè ottimo. Essa è in grado di variare interamente l'interesse che desta un film semplicemente spostando la posizione di una delle sequenze. Occorre iniziare bene con le prime scene e cercare poi di mantener vivo l'interesse dello spettatore fino alla fine.

Per il primo film documentario il materiale per il soggetto dipende esclusivamente dal dilettante, così come questi dipende dalle circostanze più varie e dalla località in cui si trova. Ecco qui appresso uno schema in linee generali che dovrebbe poter essere alla portata di chiunque. Si presuppone che non si posseggano impianti di luce per gli interni, comunque, anche se que-

sti esistessero, il primo film è consigliabile girarlo all'esterno. Materiale per il soggetto:

1) Una città ed il suo traffico (per mettere il film in grado di avere un inizio audace con un « tempo » rapido).
2) Qualcuno che eseguisce un lavoro manuale (per ricordare con vivacità giorni meno meccanici).
3) Preparativi per il volo di un areoplano.
4) Alcuni bimbi.
5) Scene sportive.
6) Qualche cosa di pittoresco.

I suddetti soggetti sono relativamente facili a procurarsi ed essi creerebbero un piacevole equilibrio capace di mantenere vivo l'interesse dello spettatore dal principio fino alla fine. Non occorre dire che prima di cominciare a girare occorre fissare esattamente sulla carta l'interpretazione da dare ai soggetti scelti. Secondo Buchanan in primo luogo si dovrebbe riprendere una serie di brevi scene che caratterizzassero la città: tabelle di segnalazioni stradali come: « a sinistra », « a destra », « fermarsi », « attraversare », ecc. e gli avvisi pubblicitari dei negozi: « gelaterie », « rosticcerie », « librerie », « trattorie », ecc. Poi brevi scene del traffico ricordandosi di tenere basso l'apparecchio quando si tratta di riprendere veicoli grandi ed alto quando si tratta di pedoni. Queste scene dovrebbero poi essere intercalate in modo tale da riprodurre la turbinosa vita della città e vi si dovrebbero aggiungere alcune riprese contrastanti come: bancarelle del mercato, negozi di lusso, automobili eleganti, monelli della strada, scarpette dal tacco alto mentre camminano, enormi piedi piatti strascicanti, facce grasse fumanti lunghi sigari, camini fumanti di fabbriche ecc. Poi si dovrebbe inserire una didascalia come introduzione all'architettura della nostra epoca facendo seguire poi parecchi quadri ben scelti di edifici moderni tutti scintillanti di vetro non ripresi di lato o dall'alto ma in modo tale da produrre la maggior impressione possibile. Poi dovrebbe seguire una selezione dei più graziosi angoli della città vecchia: una chiesa antica nascosta dietro strade moderne, un vecchio passaggio ad arco, giardini, luoghi che pochi generalmente conoscono, e si dovrebbero intramezzare tali scene con primi piani di serrature rugginose, vecchi lumi, bocche di fontane e grondaie, gradini consunti, e con didascalie per spiegare i vari edifici e formare un vivo contrasto fra il vecchio ed il nuovo.

Il secondo soggetto, sempre in base alla predetta lista, sarebbe « qualcuno che eseguisce un lavoro manuale ». Ma non va bene perchè non sarebbe un seguito adatto ai vecchi edifici, ora è il caso di passare a qualche cosa di assolutamente diverso. Mettiamo il N. 4 (« alcuni bimbi ») al posto del N. 2. Per cominciare è bene riprendere scene divertenti di bimbi che giuocano, piangono, dormono. Simili scene andrebbero poi intercalate con qualche ripresa di cuccioli, gattini o possibilmente scimmiette. Il successo di questo piacevole soggetto, adatto a collegare le sequenze che precedono e che seguono, dipende dall'immaginazione e dal senso di contrasto ed umorismo di chi effettua la ripresa.

Ora possiamo inserire il N. 3 (« qualcuno che eseguisce un lavoro manuale »). Questo è un soggetto interessante per tutti. Si comincia col fare delle

passeggiate in campagna dove si trovano lavoratori di cesti, artigiani del ferro battuto, vasai, intagliatori di legno, ecc. Alcuni di loro si mostreranno certamente lieti di essere ripresi in un film. Non avendo la possibilità di luci artificiali occorre convincere per esempio l'artigiano del ferro battuto a trasportare il suo banco da lavoro nel cortile in modo da poter usufruire della luce del giorno. Poichè fortunatamente non si tratta di un film sonoro, le didascalie serviranno ad interrompere i vari periodi di tempo nella lavorazione che si vuol riprodurre. Il film deve essere analitico e l'apparecchio da ripresa insopportabilmente inquisitivo. Bisogna procedere come se il pubblico non sapesse nulla di nulla, quasi che non sapesse neppure come è fatto il ferro prima che la lavorazione abbia inizio. Si riprendono anzitutto alcuni pezzi di ferro allo stato grezzo. Poi alcune mani collocheranno i pezzi di ferro sul banco. Poi si mostrano gli strumenti da lavoro in un gruppo inanimato. Quindi le mani scelgono gli strumenti richiesti ed escono dal campo visivo. Poi si mostrerà, nell'interno della casa, il fuoco dove il ferro viene scaldato: la ripresa sarà possibile per mezzo della luce delle fiamme.

Importanza del dettaglio: non bisogna omettere nessuno stadio di ciò che si sta facendo. Se un pezzo di ferro deve essere trasportato dall'incudine al fuoco e di nuovo all'incudine esso va mostrato sia all'andata che al ritorno. Per mezzo di primi piani rivelare la trasformazione che subisce il ferro mentre è battuto, e riprendere in primo piano la fisonomia dell'artigiano mentre è concentrato nel suo lavoro. Per un momento la macchina da presa dovrà abbandonare l'oggetto in lavorazione per fare un giro intorno al cortile riprendendo lavori già ultimati appoggiati lungo i muri o ammucchiati. Questo è un mezzo molto accorto che vi salverà dal finire la vostra sequenza con un'orribile vetrina di negozio dove fanno bella mostra i prodotti ultimati, nello stesso tempo quando ritornerete all'artigiano, questi avrà progredito col proprio lavoro. L'ultimo quadro di questo soggetto ci mostrerà l'artigiano mentre scruta il lavoro ultimato.

Secondo lo schema prestabilito ora verrebbe il soggetto « preparativi per la partenza di un aeroplano » ma non sarebbe efficace inserirlo subito dopo il ferro battuto. Si avrà invece un contrasto maggiore inserendo il N. 5 (« scene sportive »). Il soggetto è interessante e completamente diverso dal precedente. La sequenza comincerà con alcuni brevi quadri in esterno, tutti della stessa lunghezza, di gente che giuoca al tennis, cricket, calcio, pugilato, palla canestro, scene di nuoto, ciclismo, corsa, ecc. Questi brevi momenti costituiranno una specie di prologo al soggetto. Una didascalia spiegherà poi che, benchè le gare siano eccellenti per irrobustire il fisico, esse non influiscono su certe parti vitali del corpo come alcuni esercizi ginnici.

Poi riprendete l'istruttore. Ogni esercizio è preceduto da primi piani di lui che tocca le parti del corpo che debbono essere esercitate. Questo serve a dare una certa importanza al soggetto. Ogni esercizio va ripreso per lo meno da tre punti differenti. Di fronte (riprendendo l'intera figura dal basso), di lato (con l'apparecchio più alto dell'istruttore), infine con l'apparecchio molto vicino alle parti del corpo maggiormente interessate nell'esercizio. Con una didascalia si dividerà un esercizio dall'altro.

La sequenza « preparativi per il volo di un aeroplano » starà molto bene al 5° posto. Essa è dinamica, meccanica, informativa. Areodromi vi sono dappertutto e non dovrebbe essere cosa difficile poter ottenere un permesso per visitare gli hangars dove gli operai iniziano i preparativi per la partenza.

Sequenze dell'aeroplano: poca gente conosce i dettagli inerenti al rifornimento di un aereoplano, alla sua messa in moto, al carico dei bagagli, ecc. Il soggetto diventa interessante se le prime scene hanno un carattere analitico e le varie operazioni si susseguono con carattere progressivo. Prima di tutto ripresa delle varie parti dall'aeroplano effettuata sia al di sotto degli chassis, sia dal sedile del pilota. Poi con una ripresa alquanto lunga vedremo l'aereoplano trasportato lentamente fino alla posizione di partenza.

Con una serie di primi piani osserveremo la partenza dell'apparecchio: contatto, dita del pilota, elica in movimento, (4 o 5 varie brevi riprese da punti diversi dell'elica che gira). Poi la coda dell'apparecchio che si muove. Poi per la prima volta vedremo l'areoplano intero mentre lascia il terreno e si allontana.

Ora veniamo a trattare l'ultimo soggetto del film, « qualche cosa di pittoresco ». Buchanan ha una gran fiducia nelle sequenze puramente sceniche e consiglia di sviluppare questo genere di materiale. Non occorre cercare un « soggetto », nè è necessario riprendere qualche villaggio notoriamente famoso, una celebre cattedrale o una rovina storica. Basta saper afferrare la bellezza naturale della campagna, fissare con l'obbiettivo una stagione. Si può benissimo provare con un villaggio che non sia affatto famoso. Si cammina per quattro o cinque ore osservando la placidità della natura. Riflessi di pioppi in uno stagno, vacche condotte lentamente al pascolo attraversano un viottolo per andare in un magnifico prato dall'altra parte, l'ombra della testa del cavallo della fattoria mentre attende paziente che il carro venga riempito di barbabietole.

« In questo campo abbiamo infinite possibilità. C'è un vecchietto che siede sempre fuori la porta dell'osteria, il pittoresco aggruppamento dei tetti della fattoria, un carro disusato e ribaltato con le stanghe diritte verso il cielo, in un campo si sta effettuando la raccolta delle patate: figure curve che seguono l'aratro che scava il solco, sacchi che si riempiono di patate, sacchi che vengono vuotati. Nel tranquillo giardino del presbiterio vi sono dei fiori, delle tendine svolazzano attraverso una finestra aperta, una bella chiesa con i suoi solidi pilastri normanni, delle donne del villaggio che entrano lentamente in chiesa cariche di fiori campestri e di barattoli per decorare l'altare alla loro semplice e rustica maniera. L'obbiettivo dovrebbe avere una grande sensibilità per poter cogliere tutte queste bellezze ».

Naturalmente Buchanan intende tutti questi consigli nel modo più largo, ogni dilettante intelligente può accettare quelle idee che gli sembrino giuste e respingere le altre. La natura e la vita umana offrono un campo illimitato e sempre variato a chi sa comprenderle, e ci sembra chiaro che, ove il dilettante seguisse *alla lettera* le indicazioni date dal Buchanan a titolo di esempio, imparerebbe non a far del cinema, ma la retorica del cinema.

V. B.

I Film

LA SFINGE

(THE SPHINX)

Origine: America - *Casa di produzione*: Imperial Pictures di New York - *Regista*: Phil Roten - *Direttore di produzione*: Sid Rogell - *Soggetto*: Albert Demand - *Interpreti*: Lionel Atwill, Sheila Terry, Teodore Newton, Paul Hurst, Luis Alberni, Lucien Prival, Robert Ellis, Paul Fix - *Direttore per la versione italiana*: Nino Giannini - *Distribuzione per l'Italia*: Ultra Film.

Un processo anche in questo film. Un processo da cui si vede che la Giustizia americana è cieca, o per meglio dire bendata, appesa come un quadruccio della Vergine sopra al letto, che, in questo caso, è il bancone del presidente. Un tendaggio nero dietro il suddetto banco dà un buon effetto di maestosità all'insieme, per quanto non si riesca a non pensare che dietro ci debba essere un'alcova con donne proibite e provocanti, il che, del resto, in uno di questi allegri tribunali, non sarebbe poi tanto di cattivo gusto. Ma, tornando alla maestosità del presidente, il regista e l'operatore hanno voluto fare di più, ed hanno preso il tutto leggermente dal basso. Abbiamo così rivisto un'inquadratura che, tagliata, per la prima volta forse, da Clair nei *Deux Timides*, salutiamo ad ogni sua nuova apparizione sugli schermi, con la gioia che si prova rivedendo un amico. Altra vecchia conoscenza è quel bel tipo di testimonio-portiere: rassomiglia, anche nel fisico, al Barrymore della *Moglie bugiarda*, per non citare che l'incontro più recente. L'avvocato che difende il presunto assassino — che poi è il fratello dell'assassino vero — sembra l'essere viscido che poi non è. Manovrato con simpatica disinvoltura ci apparve il martelletto, che da noi è caratteristico dei venditori nelle aste pubbliche e che in America, pare, sostituisce il campanello nelle mani del presidente. Così, tra una battuta e l'altra: battute di martelletto e battute di spirito, il processo va avanti. Del resto, una volta tanto, dato il genere del film, un po' di aula di tribunale non stona anzi: conferisce all'insieme un barlume di atmosfera. Una certa atmosfera riesce di tanto in tanto a crearla anche il protagonista, altro specializzato in film misteriosi o paurosi (ricordare la *Maschera di cera*), quando dopo ogni delitto accende tranquillamente il sigaro e chiede con ammirevole faccia tosta che ora sia, al provvidenziale testimonio che interviene al momento opportuno, per poter in seguito affermare, non creduto, di aver inteso parlare un sordomuto. Dove l'atmosfera non è raggiunta affatto è nelle intenzioni scenografiche. Diciamo « intenzioni » perchè è evidente che si voleva ottenere un facile effetto con la vecchia architettura e con l'arredamento piuttosto polveroso, anche se non impolverato, nella casa del mostro. Ma per quanto con un po' di buona volontà e di manovra dei riflettori, la cosa avrebbe raggiunto un effetto facilmente suggestivo, ciò non è stato fatto. Bisogna dire anzi, che la stessa intenzione disturba, contrastando col sapore troppo standard delle altre scenografie. Quanto al soggetto, l'originalità di questi film consiste sempre in una « trovata » abilmente nascosta fino all'ultima scena, da complicazioni nella sceneggiatura, o

da equivoci nella recitazione. In *Sfinge* la trovata consiste nel far vedere subito l'assassino (sì: proprio nella prima inquadratura) e con tale evidenza, da lasciare indecisi e perplessi circa lo stesso scopo del film, finchè la chiave venga fornita da una « trovata » sulla « trovata » e, col solito trucco del mascherino, non ci si presentino sullo schermo due assassini gemelli: uno quello che strangola le sue vittime, l'altro il sordomuto che gira per i vari tribunali, per far assolvere il primo. La sceneggiatura non è troppo intelligente: ci sono i soliti colpi di scena — autentici o a doppio fondo — e ci sono le solite piccole invenzioni, ma così trasparenti, da farsi indovinare con un anticipo di vari metri di pellicola. Il parlato è noioso, lungo e mal recitato nell'edizione italiana: le intonazioni sono false, come del resto la recitazione stessa. Vi sono dialoghi interminabili e del tutto inutili perchè non fanno muovere il racconto di un millimetro, nè mostrano la più piccola intenzione di farlo. C'è qua e là qualche cosa di buono nella recitazione dei personaggi secondari. Così il portiere che testimonia la prima volta in tribunale, tenta per lo meno, sia pure con mimica teatrale, di superare il cliché e costruire un personaggio. Il consueto « poliziotto con bombetta » ha un ruolo semplice, ma lo disimpegna con la consumata noncuranza dei caratteristi americani che recitano per carriera la parte del « poliziotto con bombetta ». La trovata dei telefoni è gustosa: squilla un campanello nell'ufficio del poliziotto con bombetta, promosso da poco, per assassinio del predecessore, ed egli, impacciato, trova sulla scrivania davanti a sè una decina di telefoni tra i quali non sa quale sia quello a cui bisogna rispondere. Satira all'uomo e satira alla scrivania ed alla poltrona dell'uomo. Satira sopratutto alla polizia americana; ma questo lo sappiamo malgrado *G. Men* e *Missione eroica*. Della recitazione del protagonista abbiamo detto. Non sappiamo perchè il regista si sia presa tanta cura di mantenergli le mani fuori campo, o « impallate » da qualche oggetto, o persona più vicina, quando parla con le dita alla maniera dei sordomuti. L'effetto è curioso, e più che richiamare l'idea di un discorso fatto con le dita il gesto sembra quello di chi agiti le mani bagnate, spruzzando l'acqua per asciugarsele. L'appuntamento che il complice aspirante alla taglia dà al giornalista nell'ufficio di polizia, è per le 8,30. « Ci saremo anche noi », afferma il capo quando quello se ne è andato. Ma poi qualche inquadratura dopo, quando l'ora si avvicina, dice: « Andiamo: sono già le dieci ». Fatalità! Se il riduttore dei dialoghi italiani si fosse accorto di questa svista, i due non si sarebbero trovati poi, di fronte ad una nuova vittima...

A proposito; ecco un vero « giallo »: quando il colore si sarà decisamente affermato, come dovremo chiamare il film « giallo »?

L'UOMO UCCISO DUE VOLTE
(THE CASE OF THE WELWET CLAWS)

Origine: America - *Casa di produzione*: Warner Bros - *Regista*: William Clemens - *Direttore di produzione*: Jack L. Warner - *Soggetto*: Erle Stanley Gardner - *Metraggio*: m. 1.598 - *Interpreti*: Warren William, Claire Dodd, Winifred Shaw, Gordon Elliot - *Casa di doppiato*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: Nicola Fausto Neroni - *Distribuzione per l'Italia*: Warner Bros.

L'uomo ucciso due volte è un bandito che, sfuggendo alla polizia capita in un ospedale, ed evita la sedia elettrica facendosi operare da un illustre dottore, un presunto bernoccolo al cervello. Dopo l'operazione, con nuova memoria, con anima nuova suffusa di bontà e carità cristiana, nasce a nuova vita, studia medicina per il bene del prossimo, e diventa anch'egli celebre dottore, come una volta era stato celebre bandito. I suoi complici di un tempo: un giovane ed una ragazza, lo ritrovano. Il giovane, senza moleste operazioni al cervello, diviene egualmente un angelo, e viene assunto come autista dall'angelo — prodotto-operatorio.

La ragazza invece, forse perchè in altri tempi amava il bandito, ora detesta il medico, lo ricatta, e infine lo denuncia. Cele-

brazione del processo importantissimo a cui tutto il mondo si interessa. Ma riusciranno gli americani a farci vedere un film, magari a colori, magari documentario sui pesci, in cui ad un certo punto non ci sia la celebrazione del processo importantissimo a cui tutto il mondo si interessa? Bene. Dunque si fa la celebrazione eccetera, il Pubblico Ministero eccetera, il difensore eccetera, e la Giuria eccetera. Si può condannare nell'uomo nuovo il bandito che è morto sul tavolo operatorio? Evidentemente no. Ma la giuria, invece, una volta tanto dice di sì. Il pubblico protesta — quello del film: perchè quello della sala è ancora troppo sbalordito dalla soluzione originale, per aver fiato di protestare — ma un dettaglio di giornale informa subito dopo, che il Governatore commosso ha graziato il condannato. Ed anche questa illusione svanisce, la soluzione essendo eguale alla soluzione di mille altri film, tranquilla e preveduta, come sempre. Il soggetto, rovesciato, rimodernato, rimesso a nuovo, appartiene alla vecchia letteratura dell'800 anche se presentato come originale: appartiene cioè a quell'epoca in cui nella novellistica specialmente, andavano di moda il mistero tentato con mezzi chirurgici, e la separazione filosofica del bene e del male toccata nei suoi limiti. Sotto questo punto di vista, questo film è un *Dottor Jekill* all'incontrario, e se qualcuno volesse ricavarne una morale, potrebbe inferirne che il male è una questione di bernoccoli e che l'anticamera del paradiso deve assomigliare molto ad una sala operatoria. Ma, scherzi a parte, la morale non è questa, anzi, a voler essere precisi, non c'è affatto una morale in questo film, buona o cattiva che sia. Il dramma non nasce nemmeno, malgrado i morti numerosi ed indispensabili: il poliziotto ucciso dal bandito ed il suicidio-omicidio dei due complici. Il dramma non c'è, ma si sospetta appena, quando la segretaria dell'uomo che visse due volte, va a trovare in prigione l'onesto medico e suo fidanzato accusato delle malefatte compiute in altri tempi dalla sua persona fisica, e si sente rispondere che « qualunque cosa decida la giuria, il passato non si può cancellare ». Questo poteva essere il dramma, ma regista ed attori troppo intenti alla tecnica ed alla pulizia del film non l'hanno inteso, e, forse, ci sono incappati in quella certa inquadratura, solo per errore. Così la vicenda si è regolarmente imperniata sulla trasformazione « prima e dopo » ingenuamente resa in particolari figurativi che non convincono nessuno. Come può impressionare quel povero diavolo di gangster dalla guancia artificialmente gonfia, che sicuramente convinto di essere terribile all'apparenza, si farebbe scrupolo di sognare la morte di un poliziotto? Quel povero diavolo di bandito che si offre alla scienza come un martire antico, per dimostrare che il buon dottore ha ragione a dire che la delinquenza risiede nelle bozze frontali, ed i suoi cattivi avversari hanno torto a prenderlo in giro.

Degli altri attori, l'illustre clinico che compie operazioni così miracolose, è un piccolo industriale americano, che, sicuramente, sviene di fronte ad un'emorragia nasale; ha una moglie dolce e buona che certamente ama i gatti randagi, una bella biblioteca che, per suo incarico, il cameriere di tanto in tanto spolvera coscienziosamente, e, quando affari e reumatismi glielo permettono, parte in crociera sul primo transatlantico in partenza. Il complice-autista recita bene. Come in genere recitano bene tutti i caratteristi americani. L'altra invece, sia pure involontariamente o per una certa somiglianza fisica, copia Bette Davis, e la copia male. Regista, operatore, scenografo, altri interpreti: questi sconosciuti... Un'ulteriore prova dell'abilità degli sceneggiatori americani: il complice-autista nomina sempre una vecchia madre che non si vede e non si vedrà mai nel corso del film. Quando, verso la fine, al processo dovrebbero comparire come testimoni i due complici, per riconoscere nel medico il loro antico ed amato capo, l'autista dovrà incontrare la ragazza causa di tutto, dovrà invitarla nella sua macchina, e, spingendo questa a tutta velocità contro un albero, uccidersi, ucciderla, sopprimendo così gli unici testimoni della parte avversaria. Il fatto non sarebbe stato accettabile, nè giustificato

dal solo affetto dell'uomo per l'antico e nuovo padrone. Ma a questo punto il film ci fa vedere un telegramma che annuncia all'autista la morte di questa madre famosa e mai comparsa, mentre il telegramma stesso, poggiato accanto al giornale che ha in prima pagina notizie del processo, rende con mezzi puramente visivi ciò che passa nell'animo dell'uomo, ormai solo al mondo, e libero di disporre della propria vita a favore di quell'unico affetto che gli è rimasto.

A noi rimane da porre a noi stessi una domanda: valeva la pena di dedicare tanto spazio alla critica di questo film? Sì, ove si pensi a ciò che sarebbe stato possibile ricavare dallo spunto drammatico, invece, appena sfiorato. Sì ancora, se si pensa che fa caldo, e che, ahimè, anche noleggiatori e proprietari di cinematografi, lo sanno.

IL CASTELLO DEL MISTERO
(DURSELVES ALONE)

Origine: Inghilterra - *Casa di produzione*: Associated British Picture - *Regista*: Brian Desmond Hurst e Walter Summers - *Direttore di produzione*: Walter C. Mycroft - *Soggetto*: Da un dramma di Dudley Sturrock e Noel Scott - *Sceneggiatura*: D. Leslie, M. Jeans, D. Johnston - *Operatore*: Walter Harvey e Brian Langley - *Fonico*: A. G. Ambler - *Scenografo*: Cedric Dawe - *Metraggio*: 1947 - *Interpreti*: John Loder, John Lodge e Antoinette Cellier - *Casa di doppiato*: L.U.C.E. - *Versione italiana*: C. B. Bonzi - *Direttore per la versione italiana*: Mario Almirante - *Distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

Constatiamo anzitutto come anche in questo film inglese, sia pure fatto male, confuso, ecc. ecc., ci sia quel tono di nobiltà che distingue con gradi diversi il prodotto europeo da quello americano. Il sarto anche maldestro mette sempre qualche cosa di suo nel vestito fatto su misura; qualche cosa che è raro, troppo raro, trovare nel « completo » di serie. Ma proseguiamo con ordine. Il titolo da romanzo d'appendice non corrisponde fortunatamente al soggetto, che non presenta complicati intrighi polizieschi, ma narra in forma episodica e drammatica quanto avveniva in Irlanda poco prima del 1922.

Se si fosse cercato nell'anelito degli irredentisti alla libertà, il motivo dominante, e se lo spunto fosse stato svolto in un *treatment* pensato esclusivamente per lo schermo, il film avrebbe potuto attingere l'efficacia artistica, poggiando su questa enorme forza interiore e collettiva. L'aver derivato invece il soggetto da un'opera letteraria, ed il non aver saputo infrangerne i vincoli narrativi, ha fatto sì che la materia si sia affastellata indecisa, frammentata, ed il dramma autentico si sia sgretolato e suddiviso in tanti piccoli e singoli drammi personali, interessanti forse nel romanzo originale, ma deboli e retorici nella versione cinematografica. Così è difficile rintracciare un tema in questa composizione, e comprendere ed esprimere sinteticamente ciò che si è voluto dire. Difetto di chiarezza che in cinema non si perdona, e che ottenebra ed annienta i più lodevoli sforzi dei realizzatori, intesi a far sentire che la « voce » non manca, anche se manca la « scuola ». All'inizio le inquadrature in esterno sono fotografate con una trascuratezza che, per la mancanza dei mezzi toni nel quadro, rende quasi l'impressione del documentario. Anche le figure si compongono nell'inquadratura con quella casualità che fa pensare ad una ripresa eseguita dal vero, con la sola preoccupazione di cogliere l'avvenimento nell'attimo che non si potrà ripetere a volontà. Ma questa impressione, ottima qualora fosse stata intenzionale, svanisce quando si vede in seguito l'imperizia della scenotecnica, per cui ad esempio tutte le varie lampade, *accese* nei vari ambienti, « fanno ombra (bellissime e nerissime ombre portate) sulle pareti ».

Il film si svolge per buona parte durante la notte, ed inevitabilmente, per argomento simile e per sforzo di illuminazione, ricorda, ma non ne ha certo la forza, il *Traditore* di John Ford. C'è anzi una scena in cui gli irredentisti processano sommariamente un ubriaco, presunta spia, che è stata riprodotta quasi senza variazioni. La regia subisce nel racconto le intenzioni psicologiste del romanzo da cui il film è stato tratto, e nella traduzione

cinematografica c'è un confuso stile « alla Pabst » nel modo specialissimo di attaccare le inquadrature fisse, e di usare i movimenti di macchina in armonia con gli stati d'animo dei personaggi. Ma non si tratta che di una somiglianza tecnica, e ben di rado l'efficacia artistica è raggiunta in un'espressione finalmente originale. Va notato però che le scene con pochi e pochissimi personaggi sono, malgrado il dialogo scadentissimo e la retorica della recitazione, stampata nei calchi del teatro, indubbiamente superiori a quelle di massa. Il che conferma che il vero protagonista del film è la letteratura. Non si può dire che nel corso della vicenda non succeda un sufficiente numero di fatti. Gli spunti drammatici sono anzi troppi, come abbiamo già osservato; ma l'azione è ugualmente lenta e stiracchiata, inceppata da numerosi dialoghi, spesso del tutto inutili. Evidente errore di ritmo, per cui il regista si è dimenticato che una stessa azione sembra naturale quando ha velocità maggiore sullo schermo che nella vita, e non ha tenuto conto di questa essenziale differenza.

In un solo punto la recitazione perde il tono filodrammatico e raggiunge un buon livello di emotività convincente: quando il fratello sta per uscire di casa, Maureen lo saluta e con affettuosa premura gli mette in tasca i panini per la colazione. Ma le mani della donna nelle tasche del giovane, sentono il freddo dell'arma, ed ella comprende il pericolo, anche se ignora che l'uomo che le sta davanti è addirittura il capo dei ribelli irlandesi.

Un brivido di freddo reso con mezzi mimici sobri e veramente efficaci. La sceneggiatura è, nel complesso, corretta; ma non lascia affatto intravedere il minimo sforzo di portare la materia letteraria del soggetto su di un piano cinematografico. Una sola invenzione, ma non si tratta di una trovata visiva o sonora: quando i ribelli vengono sorpresi nel castello — che in realtà non ha nulla di misterioso — tentano di far credere agli altri, per mezzo di un falso messaggio lasciato a terra come per dimenticanza, che non si trovano più là. Ma il capitano scopre la loro presenza, sentendo che la lampada a petrolio, è ancora calda, segno certo che è stata spenta da poco. Quando oltre che visivo, sonoro, a colori, a rilievo, il cinema sarà anche tattile, secondo le allegre previsioni di Huxley, trovate di questo genere avranno sicuramente successo. I vari conflitti drammatici fra i personaggi perdono efficacia oltre che per la ragione detta più su, anche perchè sono poco chiari i rapporti fra i personaggi stessi.

Non si capisce perchè Maureen e John che in fondo sono sposati e si vogliono anche bene, debbano vivere divisi. Non si capisce quindi perchè la donna si innamori di Jack che, essendo inglese, distrugge l'ipotesi che si trattasse di un conflitto di nazionalità fra i due. Non si capisce se la confessione di John di aver sparato lui su Terry sia la verità o una bugia generosa intesa a permettere alla moglie di scagionare l'uomo che ama dall'accusa di averle ucciso il fratello. Non si capisce nemmeno la rinuncia di John, che esce dalla nostra mentalità, ma che, forse, in Inghilterra può essere apprezzata in altro modo. Forse, a chiarire molte cose, sarebbe bastato che nell'edizione italiana John e Maureen fossero apparsi come semplici fidanzati.

Non sapevamo che la pronuncia di « Maureen » è « Maurice » o « Morris » (la dizione non è chiara).

Per una volta tanto la critica va rivolta anche all'opera dello stabilimento di sviluppo e stampa che ha variato a caso nel corso del film il *gamma*. Nelle dissolvenze incrociate, poi, lo sbianchimento giunge ad alterare completamente i rapporti di luce nel quadro.

MITSUCO - LA FIGLIA DI UN SAMURAI
(DIE TOCHTER DES SAMURAI)

Origine: Giappone - *Casa di produzione*: Terra Film, Berlino e J. O. Studio und Towa Shoji G. K. - *Regista*: Arnold Fanck - *Operatore*: Richard Angst, Walter Riml - *Musica*: Kosak Yamada - *Metraggio*: Originale 3.200, Edizione Italiana 2.200 - *Interpreti*: Sessue Hayakawa, Setsuko Hara, Isamu Kosugi, Ruth Eweler - *Casa di doppiato*: S.A.F.A., Via Mondovì, Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Tobis Klangfilm - *Direttore per la versione italiana*: Carlo Bugiani -

Attori per la versione italiana: Mario Pisu, Corrado Racca, Franca Dominici, Zoe Incrocci, ecc. - *Distribuzione per l'Italia*: Fauno-Film.

Ogni film, sia spettacolo che documento, è legato, per sua croce e delizia, alla fotografia, come un albero alle radici, da cui trae succo e nutrimento. È un dato che non si trascura impunemente, senza tradire la natura del cinema, che si immedesima con la immagine impressionata. Noi crediamo che quegli esteti che si atteggiano a paladini dell'arte e disprezzano la veste fotografica di un film, perchè secondo loro è inadatta, prosaica e vile; e lo conduce giù giù sino all'ultimo gradino del realismo e del vero piatto e crudo, sbaglino, per difetto di comprensione. Le migliori emozioni, quelle che il cinema ha regalato alle anime assetate di bellezza, sono di origine visiva, e in ultimo la fotografia: una bella fotografia in movimento, ariosa e armoniosa di chiaroscuro, bene inquadrata sul filo di un racconto poetico, ha sempre dato una gioia intima e non spregevole: ha sempre avvinto come può avvincere una bella parola in un poema, un giusto accento in un canto, un appropriato colore in un quadro. La paura che molti hanno, trattando di arte, di nominare le macchine e gli strumenti di espressione deriva — nel caso particolare del cinema — da una errata valutazione delle macchine e della loro funzione. La camera non riproduce meccanicamente la realtà, se non in rapporto all'insufficienza creatrice di chi l'adopera e alla sua ignoranza. Nelle mani di un'abile operatore può essere uno strumento squisitamente tecnico, perfetto, maneggevole, per le espressioni più pure e dolci e sfumate. Nelle mani di un poeta può divenire la stessa anima sua, aderente alla sua personalità, occhio del suo cervello e del suo cuore. Quanti non prosaicamente affermano essere il cinema un'arte dai particolari mezzi espressivi — e non teatro fotografato — ammettono l'enorme suggestività di una immagine bene azzeccata e di un racconto che non solamente materialmente scorre sulla pellicola.

Mitsuco - La figlia di un Samurai è un film che aderisce perfettamente a quanto diciamo. Lento e prolisso riluce a tratti di una appropriata narrazione, di una scena fotograficamente efficace e impostata sulle linee di un racconto emotivo. Alcune inquadrature — quelle dei ciliegi, del vulcano e del suo lago della morte — s'imbiancano di chiarori e si inazzurrano di ombre sfumate, si chiazzano di grigi, che allo spettatore ingenuo strappano grida di ammirazione, risvegliandogli l'attenzione proprio al momento opportuno quando l'azione richiede quel particolare stato d'animo, incantato e venato da un dramma sottilissimo e spirituale. Per quanto il film non sia una opera coesivamente perfetta, nessuno può in coscienza negare che il dramma del giovane giapponese che, lontano dalla sua terra svia verso falsi miraggi e avverte un disagio inspiegabile e inquieto, che non si placa se non con il contatto con la patria, e con la donna del suo paese, sia reso bene, accennato con sequenze e immagini di una sobrietà e di una umanità originale.

Il merito spetta quasi tutto al regista, ad Arnold Fank, uomo che alla natura chiede un refrigerio dell'anima, artista che al mondo delle immagini cinematografiche fa costantemente dono di una freschezza e di una verginità, colta o sulle vette di montagne inaccessibili o in paesi lontani e per leggenda magici. Si veda ad esempio, il suo film, vecchio di anni, ma non di spirito *La tragedia del Pizzo Palù* e questo *Mitsuco,* che si accosta agli usi e costumi giapponesi con intenzioni di umiltà documentaria, che raggiunge la poesia, talvolta. I due attori che animano il film della loro ombra e della loro voce si irradiano di primi piani, che interrompono, come il canto dell'usignolo nella foresta, la uniformità della trama e la lieve monotonia degli accordi visivi. Ambedue gli interpreti recitano con spontaneità e danno la misura di quanto il cinema giapponese possa contare sui propri elementi, uomini della sua terra.

LA SPOSA VESTIVA DI ROSA

(THE BRIDE WORE RED)

Origine: America - *Casa di produzione*: M. G. M. - *Produttore*: M. G. M. - *Regista*: Dorothy Arzner - *Direttore di pro-*

duzione: Joseph Mankiewick - *Soggetto*: Da un lavoro teatrale di Ferenc Molnar - *Aiuto Regista*: Eddie Woehler - *Operatore*: George Polsey - *Fonico*: Norwood Fenton - *Musica*: F. Waxman - *Direzione musicale*: F. Waxman - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Costumi*: Adrian - *Metraggio*: 2768 - *Sceneggiatura*: Tess Slesinger and Bradbury Foote - *Interpreti*: Franchot Tone, Robert Young, Joan Crawford, Billie Burke, Reginald Owen - *Casa di doppiato e distribuzione per l'Italia*: M. G. M.

Niente è più melanconico dei film americani, quando vogliono interpretare soggetti, il cui spirito e contenuto si allontanano dal comune modo di pensare yankee. Tali film — come i baracconi da fiera smontati, i quali presentano un aspetto abbandonato e triste dopo la baraonda della giostra festaiola — rivelano il trucco, il meccanismo e la povertà di spirito, che vi circola dentro. Caduto l'abbaglio di una tecnica facile e disinvolta, lo scheletro della trama, dei personaggi e degli scenari appare in tutta la sua misera nudità. Così è di *La sposa vestiva di rosa*, il cui titolo acquoso e lungo traduce in termini, che vorrebbero essere commerciali, pudichi e incensurabili, il titolo originale: *La ragazza di Trieste.*

A contatto con ambienti e persone italiane gli uomini di oltre-oceano tecnici ed artisti rivelano facilmente i loro falsi orpelli e quanto essi siano lontani, a distanza astronomica, da una reale e sincera comprensione della civiltà nostra, i cui segni si riflettono vivi ed inconfondibili nel costume e nei volti della nostra gente. Non parliamo del paesaggio, che, come cosa naturale, dovrebbe essere riprodotto con una certa fedeltà documentaria almeno. Parliamo piuttosto di quanto compete alla scenografia, nel suo valore architettonico ambientale, e della trama che dovrebbe ispirarsi alla ricchezza spirituale e psicologica del popolo latino. Ci sarebbe da inorridire, se non ci toccasse una punta di mestizia. L'obbiettivo deformatore della mentalità americana ha creduto di vedere violette dove stanno girasoli e di cogliere papaveri, dove si coltivano spighe; e si sono costruiti, inoltre, sfondi da palcoscenico, malamente celati da quinte naturali. Non si può credere che siano quelli i luoghi, dove vivono i personaggi che il film vorrebbe rappresentare nelle linee della commedia sentimentale.

La regia del film è dovuta a una donna: Doroty Arzner, che proviene dai quadri tecnici dell'industria cinematografica e che non è al suo primo lavoro artistico. Ella dimostra una certa praticaccia e un gusto romantico dello spettacolo, non disgiunti da una sensibilità, or nebulosa ed ora squisitamente ed intimamente acuta. Basta osservare nel film la scena amorosa della protagonista e del procaccia, Franchot Tone, all'aria aperta, quando l'anima della ragazza piglia l'aire verso una espansione idilliaca e panica con il mondo dei campi e dei boschi e delle acque, per caratterizzare le virtù e i difetti della regista Arzner. Questa scena ha degli accenti drammatici, chiari, che si smorzano in una dolcezza e compiacenza eccessiva, dannosa al tono commovente del duetto. Joan Crawford, forse, contribuisce a ciò: non la si era mai vista così impudica e fuor di misura nell'adoperare la mimica e il corredo personale dei suoi gesti. La bocca e gli occhi sembrano più grandi del solito. Forse è lei che nel voler troppo fare, perde la sua nota comunicativa e porta un continuo squilibrio nel film. Forse invece la donna regista non ha saputo dirigere e tenere a freno la donna attrice e tutte e due si sono abbandonate all'empito del loro sentimentalismo nell'interpretare i casi e l'animo della protagonista del racconto. Di certo il personaggio — questa ragazza di Trieste, che, tolta per la pazzia raziocinante di un vecchio rammollito da una taverna di infimo ordine, passa alla vita degli alberghi di lusso, esprimendo la bontà dell'animo suo ch'era rimasto incorrotto in mezzo al vizio — con il sentire forti legami alla terra e alla natura — è oggetto di una attenta e sovrabbondante cura di disegno e di carattere. A scapito degli altri interpreti, i quali sullo schermo sono figure convenzionali e senza rilievo particolare. Ridicolo il procaccia con quei vestiti da carnevale; insulso il giovane ricco; prosaicamente stupido il vecchio pazzoide; inu-

tili gli altri, tranne la camerierina, contadinotta di mondo.

In complesso questo film offre lo spunto ad una riflessione. È preferibile non avventurarsi mai in argomenti, il cui sviluppo comporti una conoscenza e una intelligenza troppo profonde e concrete, per non cadere nella banalità; e non toccare mai punti, la cui difficoltà esige una potenza di trasfigurazione artistica, che pochi registi possono vantare. Ed è molto meglio che gli americani rimescolino le proprie vicende e i fatti della loro vita, piuttosto che parlare di luoghi e paesi che non conoscono affatto.

ALTA TENSIONE
(SLIM)

Origine: America - *Casa di produzione*: Warner Bros - *Regista*: Ray Enright - *Direttore di produzione*: Jack L. Warner - *Dialoghi*: Gene Lewis - *Direzione Musicale*: Leo F. Forbstein - *Metraggio*: 7927 piedi - *Interpreti*: Henry Fonda, Pat O' Brien, Margaret Lindsay, Dick Purcell, John Litel, Jane Wiman - *Casa di doppiato*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: Nicola Fausto Neroni - *Distribuzione per l'Italia*: Warner Bros.

« Legato al suo lavoro fino alla morte », potrebbe essere il tema ideale di questo film. Il posto di lavoro sono i pali tra l'uno e l'altro dei quali corrono i fili ad alta tensione. Due uomini, una ragazza. Il giovanetto appena iniziato alla carriera, finirà a stare con la ragazza, l'altro muore eroicamente. Si potrebbe anche dire che in tutto questo non manca la retorica; ma è una retorica trattata sottogamba, che gli americani fanno con disinvoltura. Anche gli ambienti e i personaggi di contorno sono convenzionali. Ormai quelle bettole, quegli ospedali, quelle case borghesi si sono viste in tanti film americani che ci sembra di esserci vissuti anche noi per tanto tempo. In mezzo a questo sta il motivo centrale, che dà il titolo al film nell'edizione italiana. E non manca a questo riguardo qualche cosiddetta bella inquadratura, specie là dove il trucco è meno sensibile. L'azione scorre con il consueto ritmo del medio film americano, per cui la regìa risulta anonima.

FIGLIA DI NESSUNO
(ANNE OF GREEN GABLES)

Origine: America - *Casa di produzione*: R. K. O. Radio Pictures - *Regista*: George Nicholls jr. - *Soggetto*: Dal romanzo di L. M. Montgomery - *Sceneggiatura*: Sam Mintz - *Interpreti*: Anne Shirley, Tom Brown, O. P. Heggie, Helen Westley, Sara Haden, Murray Kinnell - *Operatore*: Lucien Andriot - *Montaggio*: Arthur Schmidt.

Esiste una letteratura all'acqua di rose che piace molto agli americani. Vi sono parecchie Case di produzione minori a Hollywood, che quando vogliono realizzare un film impegnativo, prendono uno di quei romanzi e li adattano allo schermo. Il film non riesce a convincere che lo spettatore debole e domenicale. Se uno di quei romanzi è l'origine del film *Figlia di nessuno*, il punto di arrivo è un altro. Qualcuno, spinto forse dalla grazia di Anne Shirley, oserebbe dire che si tratta di un film squisito, come lo era *Piccole Donne* come lo era *Primo Amore* (quello con la Hepburn). senza volerlo, abbiamo citato due film prodotti dalla stessa casa che ha realizzato *Figlia di nessuno*. Per chi non la conoscesse, diremo che la vicenda tratta di una ragazza la quale viene adottata da due vecchi coniugi che invece, avrebbero voluto un maschio. Ma dell'errore non avranno poi a pentirsi perchè la fanciulla con le sue moine e il suo buon cuore, riuscirà, a renderli felici. Seguiamo la vita della fanciulla dai quattordici ai venti. Se il risultato è armonico, ben composto e anche, perchè no?, persuasivo, si deve forse in parte al regista; ma la persuasione viene soprattutto dalla protagonista la quale ha, vedi coincidenza, anche il nome del personaggio del romanzo (nome e cognome). Anne Shirley sta nei panni di Anne Shirley magnificamente. È un'attrice giovanissima che ottenne con questo film il suo primo grande successo. Dopo questo ne interpretò altri, due dei quali recentemente, abbastanza importanti: *Stella Dallas* di Vidor e *I pulcini di Mamma Carey*.

I PROSCRITTI

Dal poema islandese « Berg Eyvind och haus hustru » di John Sigurd Johnsson: *Regista*: Viktor Sjöström - *Operatore*: John Julius - *Interpreti*: Viktor Sjöström (Kari Eyvind), Edith Erastoff (Halla), John Ekman (Arnés), Nils Arehn, Jenny Tschernichin Larssen, William Larssen - *Produzione*: Svenska Filmindustri. (Ed. presentata al Centro della Tribune Libre du Cinéma, fondata da Charles Léger. Adattamento francese di Jean Mitry).

Il regista

Viktor Sjöström è, con Mauritz Stiller, il più cospicuo rappresentante del primo cinema svedese che ebbe il suo pieno sviluppo nell'epoca in cui venne realizzato *I Proscritti* (1917). Oggi la bella tradizione svedese è sostenuta in parte da altri e in particolare da Gustaf Molander. Sjöström inizia la sua carriera cinematografica come attore sotto la regia di Stiller. *Maschera Nera* è frutto di questa combinazione. Nel 1916 Sjöström è passato alla regia e realizza *Ingeborg Holm*. Dopo *I Proscritti* è la volta di un romanzo di Selma Lagerlöf: *La ragazza della torbiera*. La letteratura della Lagerlöf offre ancora motivi a Siöström il quale si accinge ad un'ardua impresa: portare sullo schermo, della scrittrice svedese, *Jerusalem*. Realizza, nel 1918 i due capitoli del romanzo, col titolo *La voce degli avi*. A questi ne farà succedere un terzo, ma il film verrà ripreso e finito più tardi da Molander. Uno sforzo molto impegnativo fa Sjöström con la realizzazione del *Monastero di Sendomir* dal romanzo di Franz Grillparzer. Ma l'opera sua più conosciuta rimane *Il Carretto fantasma* dal romanzo di Selma Lagerlöf, dove una tradizione letteraria viene trasfigurata dalle immagini asservite, quando è necessario a tutte le risorse della tecnica. L'espediente della sovrimpressione è usato in questo film in funzione dell'atmosfera del romanzo. In seguito egli tenterà una produzione di carattere internazionale: due attori inglesi, Matheson Lang e Maggie Albanesi interpretano infatti sotto la sua regia un film tratto da *La Maison Cernée* di Pierre Frondaie. (Di questo romanzo esiste anche una recente versione cinematografica, presentata in Italia con il titolo di *Ardimento* e diretta da Marcel L'Herbier). Sjöström è il primo degli svedesi che raggiunge Hollywood. Non come attore, ma piuttosto come regista. E non tanto per il film « internazionale » quanto per i bei film che aveva fatto, di carattere tipicamente svedese. Gli è offerto un tema infatti, che egli non disdice. Si tratta ancora di un romanzo della Lagerlöf, *L'imperatore del Portogallo*. Interpreti Lon Chaney e Norma Shearer. Il film ha in americano il titolo *The Tower of Lies* (in Italia venne anche presentato col titolo *La torre delle Menzogne*. Più tardi, Sjöström che gli americani hanno chiamato, secondo la loro pronuncia Seastrom, avrà modo di dirigere anche Greta Garbo in un film che è tra i migliori di questa attrice: *La donna divina*. Ma i suoi film più significativi in

America sono la *Lettera Rossa* dal romanzo di Nathaniele Hawthorne e *Il Vento,* ambedue interpretati da Lilian Gish. Quando sopraggiunge il sonoro, egli lascia Hollywood. Lo ritroviamo molti anni più tardi, in Gran Bretagna per dirigere un film di ambiente storico: *Il Manto Rosso* con Annabella e Conrad Veidt. Infine, nel 1937 viene chiamato in Svezia per fare quello che faceva all'inizio della sua carriera. Per interpretare il ruolo di protagonista nel film *John Ericsson* la Svenska pensa a Sjöström, ed egli accetta.

La sceneggiatura

Questa sceneggiatura è stata ricavata da Luigi Raggi, sulla copia del film esistente presso la Cinemateca francese.

1 — C. L. Apertura in diaframma.
Fattoria della campagna islandese.
Il gregge entra nell'ovile, recinto in muratura. Verso l'obbiettivo, il rustico cancello di legno.
In F. I. sull'entrata un pastore conta le pecore.

2 — F. I. (controcampo). Il pastore e il garzone, il pastore indignato parla al garzone.

3 — Didascalia: *Ne mancano due.*

4 — M. P. P. Il baglivo sulla porta della fattoria. Fumando, chiama il pastore.

5 — F. I. (come 2). Il pastore si volge verso il baglivo.

6 — M. P. P. (come 4). Il baglivo, impaziente ripete il richiamo.

7 — F. I. (come 2). Il pastore ed il ragazzo si dirigono verso di lui, uscendo di campo.

8 — F. I. Il baglivo edotto dell'accaduto prende per un'orecchio il garzone e con la frusta lo colpisce.
Chiusura in diaframma.

9 — Dettaglio. Apertura in diaframma.
Due mani tosano una pecora.

10 — Didascalia: *Arnés il vagabondo.*

11 — F. I. Arnés tosa la pecora, un'altra, già tosata, è presso di lui. Arnés compie l'operazione al riparo di una roccia.

12 — F. I. (come 8). Il baglivo seguita a frustare il povero ragazzo. Presso di loro il pastore.

13 — F. I. Il baglivo lascia il ragazzo punito. Seguitando a sgridarlo, entra nella fattoria.
Chiusura in diaframma.

14 — M. P. P. Apertura in diaframma.
Kari, disteso in terra, beve in un ruscello.
Indossa uno stracciato abito da viandante, è senza cappello.

15 — M. P. P. Kari, in atto di alzarsi da terra, si asciuga la bocca col dorso di una mano.

16 — F. I. (come 11). Arnés, in piedi, lasciate le pecore, mette in tasca le cesoie poi si curva e comincia a radunare la lana.

17 — M. P. P. (come 15). Kari, in piedi, si dirige verso sinistra.

18 — F. I. Kari avanza verso l'obbiettivo, attraversando obliquamente il fotogramma.

19 — F. I. (come 11). Arnés termina di raccogliere la lana in un sacco; in M. C. L. Kari avanza, non visto, accorgendosi del furto consumato dall'altro. Arnés messo il sacco sulle spalle fa per uscire da sinistra.

20 — C. L. Il pastore a cavallo, seguito dal garzone a piedi avanza verso l'obbiettivo fino a M. C. L.

21 — M. C. L. (Controcampo). Le due pecore tosate pascolano in un prato.

22 — M. C. L. (come 20). Il garzone ed il pastore scorgono le pecore.
Avanzando fino a M. P. P. escono da sinistra.

23 — M. C. L. (controcampo come 21). Il garzone ed il pastore entrano da destra avvicinandosi alle pecore, ed escono da sinistra.

24 — F. I. Arnés, vedendo i due, per tema di venire scoperto, depone il sacco a terra, dietro di lui, nascosto dalle rocce: Kari.

25 — M. P. P. Kari osserva Arnés.

26 — F. I. (come 24). Arnés coglie dell'erba da un cespuglio e la mette nel sacco, nascondendo la lana.

27 — F. I. Il pastore ed il garzone notano l lavorio di Arnés. Il pastore che ne era sceso rimonta a cavallo e, seguito dal garzone con le due pecore, si avvicina fino a M. P. P. uscendo da sinistra.

28 — M. C. L. Il pastore ed il garzone entrati in campo da destra (fino a F. I., Arnés a M. P. P.) vogliono vedere ciò che il ladro ha nel sacco.

29 — M. P. P. Arnés mostra ai due l'erba appena raccolta. Il pastore, per sincerarsi mette le mani nel sacco, tirandone fuori sterpi.

30 — M. P. P. (come 28). Il pastore ed il garzone escono da sinistra.
Da dietro la rupe viene Kari, raggiungendo Arnés (a M. P. P.).
Arnés volto verso l'obbiettivo non si accorge di lui.

31 — P. P. Kari osserva Arnés.

32 — M. P. P. Kari e Arnés parlano.
Kari, con il suo bastone tocca il sacco di Arnés, prende il coltello dalla tasca, lo sfodera e si china verso il sacco.

33 — Dettaglio. La mano di Kari taglia con il coltello il sacco verso il fondo, togliendone ciuffi di lana.

34 — M. P. P. (come 32). Kari getta con scherno la lana e ringuaina il coltello. Arnés vistosi scoperto, sfodera il suo e fa per colpire Kari. Ma questi lo disarma facendogli cadere il coltello in terra, poi lo raccoglie e lo riconsegna all'avversario ponendogli una mano sulla spalla e tranquillizzandolo. Poi riprende il proprio bastone.

35 — Didascalia: *Mi chiamo Kari; cerco lavoro.*

36 — M. P. P. (come 32). Arnés rappacificato, accenna col gesto fuori campo.

37 — C. L. Una fattoria in una pianura.

38 — M. P. P. (come 32). Arnés solleva il sacco, se lo pone sulle spalle, indica ancora verso la fattoria e, seguito da Kari, esce da destra.
Diaframma in chiusura.

39 — M. P. P. Diaframma in apertura. La stanza di Halla.
Halla, ripresa di spalle. Indossa un costume da ricca contadina; le trecce le scendono sulle spalle, è seduta avanti ad un tavolo, conta del denaro; si volge di profilo, seguitando ad estrarre altra moneta da un sacchetto.

40 — M. P. P. Halla consegna il denaro ad un vecchio contadino in piedi presso di lei.
Questi ricevutolo, saluta la donna ed esce da destra.

41 — M. C. L. Dormitorio di contadini. I letti sono disposti a cuccetta, le donne riassettano nelle vesti e la persona i loro uomini. Altre lavorano sedute sui giacigli.

42 — M. C. L. Stanza di Halla.
Halla curva su di un grosso baule che è nel fondo, lo chiude, poi, avanzando verso la macchina (fino a M. P. P.) pone le chiavi nella cintola.

43 — M. C. L. (come 41). Il dormitorio.
Dalla porta di fondo entra Halla.

44 — M. P. P. Halla chiama verso i contadini.

45 — M. C. L. (come 41). Due contadini seguono Halla che rientra nella sua stanza.

46 — M. P. P. La stanza di Halla.
Halla e i due contadini vanno verso il baule.
I contadini lo sollevano a fatica e rientrano nel dormitorio.

47 — M. P. P. Il dormitorio.
Arnés entra da destra ed esce da sinistra.
Lo segue Kari (breve panoramica su questi). Kari osserva l'ambiente.
Nel fondo Arnés, rientrato in campo, scherza con una contadina.

48 — F. I. Arnés saluta altre donne; alcune ne bacia.
Sul fondo i due contadini cercano di passare il baule ad un'altro che in un ripostiglio al disopra della porta, tenta tirarlo a sè.

49 — M. P. P. Nonostante gli sforzi, essi non riescono a sollevare il baule che a poca altezza.

50 — P. P. Arnés, divertito dallo spettacolo.
51 — F. I. Arnés, di spalle, si dirige verso i contadini (fino a M. C. L.).
52 — M. P. P. Giunto presso di loro invece di aiutarli, ne osserva il lavoro ponendosi le mani in tasca.
I due contadini di sotto e quello sul ripostiglio, dopo inutili sforzi, desistono, posando il baule in terra.
Arnés volgendosi verso la macchina chiama.
53 — M. P. P. Kari, che risponde volgendosi verso il gruppo.
54 — M. P. P. (come 52). Arnés ed i contadini attendono l'arrivo di Kari.
55 — M. P. P. (come 53). Kari si dirige verso il gruppo.
56 — M. P. P. (come 52). Arnés è seduto.
Il contadino da sopra il ripostiglio scende.
Kari si curva sopra il baule; lo afferra per le maniglie e da solo, lo solleva, senza troppa fatica.
Meraviglia dei contadini, Arnés sorridente e trionfante, si rivolge verso la macchina; intanto Kari sale la scala e pone il baule nel ripostiglio.
57 — M. P. P. Il ripostiglio.
Kari in ginocchio assesta il baule.
La parete di fondo del ripostiglio è aperta, Kari scorge dall'altra parte...
58 — M. P. P. Stanza di Halla (presa dall'alto).
...Halla seduta, di spalle, si volge verso di lui.
59 — M. P. P. (dal basso). Kari dall'alto del ripostiglio la osserva.
60 — M. P. P. (come 58). Halla guarda verso Kari nell'atto di alzarsi.
61 — M. C. L. Nel ripostiglio. (Raccordo sul movimento di Halla che si alza). Sul fondo Halla, in P. P. Kari di spalle, Halla avanza fino a M. P. P.
62 — M. C. L. (controcampo). Kari nel fondo, sempre nel ripostiglio, Halla di spalle in M. P. P.
Kari spiega perchè è lassù.
63 — M. P. P. Kari fa per scendere dal ripostiglio (in M. C. L.) Halla si muove quando Kari esce fuori campo.
64 — M. C. L. Il dormitorio.
Kari, dalla scala a pioli pone piede a terra e guardando verso l'obbiettivo avanza fino a M. P. P. mentre la porta di fondo si apre ed entra Halla che, salutato Arnés, si volge verso Kari.
Gli uomini presenti spiegano alla donna la forza dimostrata dal nuovo venuto, Halla, compiaciuta, lo avvicina (a M. P. P.) sorridente.
65 — M. P. P. Si congratula con lui.
66 — M. P. P. (come 64). Gli stringe la mano.
67 — C. L. Il refettorio. (È una stanza grandiosa, quasi nuda. Un tavolo, da una parte, con attorno le panche).
I contadini, fra cui Halla, Kari e Arnés mangiano.
68 — M. P. P. Mentre Halla mangia, entra un ragazzo dalla porta di fondo annunciando:
69 — Didascalia: *Il baglivo.*
70 — M. C. L. Esterno della fattoria di Halla.
Uomini a cavallo.
Un ragazzo corre loro incontro.
Il baglivo ed i suoi uomini, si accingono a scendere.
71 — M. P. P. Refettorio. Arnés, preoccupato.
72 — M. P. P. Kari osserva l'amico.
73 — F. I. Arnés si alza, prende il sacco e parte.
74 — M. C. L. Corridoio della fattoria. Il baglivo avanza sospettoso, seguito dai suoi uomini.
75 — M. P. P. Refettorio.
Halla si volge verso la porta attendendo l'entrata del baglivo.
76 — M. C. L. Corridoio.
Mentre il baglivo passa (in F. I.), Arnés entra dalla porta del refettorio con il sacco sulle spalle. Ha l'aria disinvolta. Il baglivo si sofferma squadrandolo sospettoso.
Ricerca il ladro della sua lana.
77 — C. L. Arnés avanza, un po' preoccupato, mentre l'altro mostra di nu-

trire seri sospetti su di lui.
Arnés esce da sinistra (in M. P. P.).

78 — F. I. Il refettorio.
Il baglivo apre la porta, sulla soglia si volge ancora in direzione di Arnés.

79 — C. L. Totale della stanza, il baglivo ed i suoi uomini sono entrati. Il capo avanza fino a M. P. P. mentre Halla gli va incontro, il baglivo nota subito tra i volti ben noti uno nuovo e l'osserva minuziosamente.

80 — M. P. P. Kari che mangia.

81 — M. P. P. (come 79). Dopo il suo esame il baglivo si dirige ad una poltrona (panoramica), su cui siede parlando con Halla, in piedi presso di lui.

82 — M. C. L. (come inizio 79). Per desiderio dell'ospite Halla si avvicina alla tavola, invitando tutti ad uscire.
Ultimo è Kari che si ferma un attimo presso la porta, guardando indietro; poi esce osservato dal baglivo.
La donna torna verso quest'ultimo chiudendo anche un'altra porta che è alle spalle di lui.
Perchè l'uomo vuol rimanere solo con lei.

83 — M. P. P. Il corridoio.
Kari chiude la porta dietro di sè cercando di vedere nell'interno del refettorio fin che gli sia possibile.

84 — M. P. P. Il baglivo parla con Halla.

85 — Didascalia: *Avete riflettuto Halla?... Aspetto la vostra risposta.*

86 — M. P. P. (come 84). Mentre il baglivo parla, Halla ride...

87 — P. P. ...poi si adira.

88 — P. P. Il baglivo confuso.

89 — P. P. Halla ancora adirata.

90 — M. P. P. Halla. Continua ad adirarsi, il baglivo (ripreso di 3/4 di spalle) si volge per andarsene...

91 — F. I. ... tenendo il cappello in testa, esce rapidamente dalla porta di fondo.
Diaframma in chiusura.

92 — M. C. L. Diaframma in apertura.
Aia della fattoria di Halla.
Una donna al pozzo, presso di lei un ragazzetto.

93 — C. L. Kari entra in campo guidando dei buoi e chiamando ad alta voce.

94 — M. C. L. (come 92). La donna ed il ragazzo si voltano, il fanciullo con gioia corre incontro all'uomo.

95 — C. L.(come 93). Il ragazzo entra in campo, raggiunto Kari lo abbraccia salendogli poi sulle spalle. I due escono da sinistra.

96 — M. C. L. (come 92). La donna seduta vicino al pozzo. I due entrano da destra, la donna saluta Kari.

97 — M. P. P. Stanza di Halla. Halla di spalle, al telaio, alza la testa guardando di fuori.

98 — M. C. L. L'aia (come 96). Kari che giuoca con il ragazzo.

99 — M. P. P. Stanza di Halla (come 97). Halla si volge con allegrezza, si alza uscendo fuori campo a destra.

100 — M. C. L. L'aia (come 96). Kari vede...

101 — M. P. P. ... Halla alla finestra che lo guarda sorridendo.

102 — M. C. L. (come 98). Kari gioioso fa scendere il ragazzo dalle spalle precipitandosi verso...

103 — F. I. Stanza di Halla ...Halla che vicina al telaio pur attendendo l'arrivo di Kari finge di lavorare. L'uomo entra in campo da destra con incontenuta contentezza, poi confuso si asciuga il sudore con la mano. Halla presso di lui affettuosamente gli pone una mano sulla fronte poi prende dal telaio una stoffa e gliela offre. Prendendola, Kari stringe commosso la mano della donna, ha un attimo di incertezza, infine ancora più confuso esce rapidamente fuori campo.

104 — M. C. L. Il dormitorio. Kari entra dalla porta di fondo avanzando fino a M. P. P. Sembra un timido fanciullone al suo primo amore. Pone il dono di Halla sul letto. Sopraggiunge una contadina che si accosta (fino a M. P. P.) a Kari che per non tradirsi, finge di cercare qualcosa, poi si accinge a lavorare una pertica. La donna cui non è sfuggita la mimica di Kari, osservandolo più attentamente scopre e-

riconosce la stoffa di Halla. Con comica disperazione pone le mani nei capelli fuggendo.
Diaframma in chiusura.

105 — M. C. L. Diaframma in apertura.
Entrata di una chiesa.
I fedeli vanno alla funzione religiosa.
Fra loro il baglivo.

106 — F. I. Interno della chiesa.
Halla e Kari entrano insieme, per separarsi dopo alcuni passi.

107 — P. P. Il baglivo li scorge.

108 — F. I. (come 106). Kari si avvia verso la parte del tempio riservata agli uomini.

109 — C. L. Sta per prendere posto.

110 — M. P. P. Ma si sofferma un poco perchè un uomo lo squadra.

111 — P. P. L'uomo segue con lo sguardo Kari, cercando di ricordare.

112 — M. P. P. Kari verso il suo posto, è in sospetto.

113 — M. P. P. (come 110). L'altro continua ad osservarlo con sempre maggiore interesse fino a che egli non ha preso posto in uno scranno.

114 — C. L. Tutti si alzano per la benedizione, Kari e l'uomo sono in fondo, avanti il baglivo.

115 — P. P. Il baglivo fingendosi assorto in preghiera in realtà cerca di spiare i presenti.

116 — C. L. La chiesa ripresa dal fondo, alle spalle delle donne.
Tutti siedono.

117 — P. P. Il volto di Kari franco e sorridente.

118 — P. P. Il baglivo guarda sospettoso intorno a sè.

119 — M. P. P. Il baglivo china la testa fingendo di pregare.
Accanto a lui è l'uomo che continua ad osservare Kari, sempre nel fondo della chiesa.

120 — C. L. Altra benedizione.
Kari con volto da ispirato guarda verso Halla.
Finita la funzione tutti si alzano per uscire.
Mentre Kari passa, l'uomo accanto al baglivo cerca di osservarlo meglio.

121 — M. P. P. Kari si avvicina ad Halla. Essi si sorridono e cominciano a parlare.

122 — M. P. P. L'uomo indica ancora Kari al baglivo mormorandogli alcune parole.

123 — Didascalia: *È Kari un forzato evaso, si chiama Eyvind*.

124 — M. P. P. (come 121). Kari ed Halla escono dalla chiesa.

125 — M. P. P. (come 122). Il baglivo e l'uomo continuano ad osservarli parlando fra loro ascoltati da Arnés.
I due escono.

126 — Didascalia: *Domenica.*

127 — C. L. Esterno della fattoria di Halla.
I contadini nei loro abiti festivi sono intenti ai loro svaghi preferiti.

128 — M. P. P. Kari ed Halla scherzano fra loro, ridendo.

129 — M. P. P. Arnés li guarda preoccupato.

130 — F. I. Kari avvicinatosi alla tavola prende un rudimentale bicchiere e beve.

131 — M. P. P. (come 129). Arnés esce di campo.

132 — M. P. P. Arnés avvicina Kari per riferirgli il colloquio udito in chiesa.
Kari mostra di non preoccuparsene.
Solo quando Arnés lo lascia, appare evidente la sua preoccupazione.
Kari esce fuori campo da sinistra.

133 — M. C. L. Due contadini terminano la lotta.
Il vincitore viene felicitato da Halla la quale invita tutti a bere.

134 — M. P. P. Raggiunta la tavola tutti bevono (Halla di spalle); poi Halla rimasta sola si volge, e dirigendosi verso sinistra esce di campo.

135 — M. P. P. Kari è turbato, Halla raggiuntolo, con allegria gli fa osservare...

136 — F. I. ...due giovani che si baciano.

137 — M. P. P. (come 135). Halla ammicca giovialmente verso i due giovani.

138 — F. I. (come 136). I due giovani sorpresi scappano.

139 — M. P. P. (come 135). Halla ride, poi si volge verso Kari e nota la sua tristezza.

Ne domanda la ragione.
Kari è riluttante.
Halla prendendolo per mano, lo trascina seco, uscendo fuori campo a sinistra.

140 — C. L. La tavola è di nuovo circondata dai contadini.
Halla e Kari entrano da destra, Halla accenna di voler parlare.

141 — M. P. P. Halla parla indicando Kari.

142 — Didascalia: *Il mio nuovo intendente.*

143 — M. C. L. Tutti applaudono.

144 — M. C. L. Dal fondo giungono di corsa il baglivo ed i suoi a cavallo.

145 — M. C. L. (come 143). I contadini al rumore degli zoccoli si voltano verso i nuovi arrivati.

146 — F. I. Il baglivo a cavallo.

147 — M. P. P. Halla sorpresa dal poco gradito arrivo.

148 — M. P. P. Il baglivo scende da cavallo.

149 — M. P. P. (come 147). Halla manda un ragazzo a tenere per le redini il cavallo.

150 — M. C. L. Il baglivo, sceso da cavallo, avanza uscendo da sinistra.

151 — M. P. P. Il baglivo entra in campo da destra; si accosta ad Halla e Kari facendo comprendere che vuole parlare alla donna sola.

152 — F. I. Casa di Halla.
Il baglivo siede; poi fa sedere Halla.
Ha un aspetto cattivo.

153 — M. P. P. Il baglivo autoritario parla ad Halla che l'ascolta calma.

154 — P. P. Il baglivo ancora più acerbo.

155 — Didascalia: *Così vuoi ospitare un fuori legge?*

156 — P. P. Halla addolorata.

157 — F. I. Mentre il baglivo insiste, Halla si alza indignata ed esce.

158 — Didascalia: *Accusatelo voi stesso.*

159 — F. I. Il baglivo segue Halla uscendo dalla stanza insieme a lei.

160 — F. I. Esterno della fattoria.
I contadini vedendo Halla triste le si fanno incontro.

161 — M. P. P. Kari è raggiunto da Halla che gli parla indicando il baglivo.
Kari nega, Halla ne è felice.

162 — M. C. L. Il baglivo rivolto ai contadini tenta far loro conoscere la vera esistenza di Kari.

163 — M. P. P. Contadine indignate.

164 — M. C. L. Le donne offendono il baglivo.

165 — M. P. P. Il baglivo cerca di avere la sua ragione.

166 — M. P. P. Halla si avvicina al baglivo rimproverandolo.

167 — M. P. P. Il baglivo è confuso.

168 — M. P. P. Kari assume un tono provocante.

169 — M. P. P. Il baglivo beffato dai contadini getta in terra la frusta.

170 — M. P. P. Kari lo sfida.

171 — M. P. P. Il baglivo si toglie la giacca.

172 — M. P. P. Kari lo imita.

173 — M. C. L. I due in maniche di camicia cominciano la lotta.
Kari è per essere sopraffatto dalla forza bruta dell'altro...

174 — M. P. P. ...è piegato, quasi in terra.

175 — M. C. L. ...ora resiste...

176 — M. P. P. ...riesce a liberarsi dalla stretta,...

177 — M. P. P. ...a dominare la situazione.

178 — M. P. P. Halla piena di gioia.

179 — M. C. L. I due continuano la lotta, Kari riesce ad abbattere l'avversario...

180 — F. I. ...mettendolo a terra.

181 — M. P. P. Halla si avvicina amorevolmente a Kari.

182 — F. I. Il baglivo si solleva da terra.

183 — M. P. P. Kari guarda l'avversario; poi abbassa lo sguardo imbarazzato.
Halla con aria soddisfatta, vittoriosa e provocante, getta uno sguardo disprezzante al baglivo.
Arnés fattosi largo tra la folla esultante, porta la giacca a Kari che la prende ed esce di campo.

184 — M. C. L. Il dormitorio.
Kari avanza turbato buttando la giacca sul letto.

185 — M. C. L. Esterno della fattoria.
Il baglivo umiliato si appresta ad andarsene tra le beffe dei contadini.

186 — M. P. P. Halla ed altre donne scherniscono il baglivo...

187 — M. C. L. ...che parte al colmo della umiliazione.
188 — M. P. P. Halla soddisfatta esce di campo.
189 — M. C. L. Dormitorio.
Entra Halla, si avvicina a Kari e gli chiede:
190 — Didascalia: *Dimmi che non sei questo Eyvind.*
191 — M. C. L. (come 189). Kari l'asseconda ma con certo imbarazzo.
192 — F. I. Halla è felice, Kari prende la giacca si avvia verso l'uscita, cercando così di evitare altre domande.
193 — C. L. Halla lo richiama.
194 — P. P. Halla dolce.
195 — P. P. Kari confuso si ferma.
196 — M. P. P. Halla implorante è presso Kari.
197 — P. P. Halla preoccupata.
198 — P. P. Kari molto confuso.
199 — P. P. Halla preoccupata...
200 — M. P. P. ...si stacca un poco da Kari, volgendosi dall' altra parte piena di dolore.
201 — F. I. Poi viene avanti, siede e piange.
202 — P. P. Kari triste...
203 — F. I. (come 201) ...si avvicina ad Halla...
204 — P. P. ...cominciando a parlare.
205 — Didascalia: *Lo conoscevo bene.*
Diaframma in chiusura.
206 — M. C. L. Diaframma in apertura.
Interno di una capanna.
Eyvind con altre poche persone sono nella più squallida miseria, visibilmente affamati e intirizziti dal freddo.
Eyvind si alza, prende il cappello ed esce verso il fondo.
207 — F. I. Esterno della capanna.
Imperversa la bufera.
Zona deserta; la neve è alta. Notte.
La porta della capanna si apre, ne esce Eyvind con gli sci.
208 — F. I. Eyvind con fatica procede fra la neve.
209 — M. C. L. Altro esterno.
Eyvind vicino ad una finestra illuminata.
210 — F. I. Interno di una casa borghese.
Un uomo anziano alla luce di un lume ad olio, legge e scrive.
211 — P. P. Esterno della casa.
Eyvind dalla finestra guarda nell'interno della stanza...
212 — M. C. L. ...poi apre la porta della casa, entra.
213 — M. P. P. Interno della casa.
Egli si avvicina all'uomo chiedendo l'elemosina.
Il vecchio lo squadra rifiutandogli qualsiasi soccorso.
Eyvind desolato esce.
214 — M. C. L. Esterno della casa.
Eyvind fuori dalla porta rimette gli sci allontanandosi verso il fondo.
215 — M.C. L. (controcampo). Eyvind avanza, arrivato fino a F. I. si ferma, guarda verso destra e vede...
216 — F. I. ...pecore nell'interno dell'ovile.
217 — F. I. Eyvind si avvicina all'entrata.
218 — P. P. Il suo volto si rasserena.
219 — M. P. P. Egli si volge bruscamente per essere sicuro che nessuno lo spii.
220 — F. I. Egli spegne la lanterna e furtivamente entra nell'ovile.
221 — M. P. P. Interno dell'ovile.
Prende una pecora. la lega, la carica sulle spalle ed esce.
222 — F. I. Esterno dell'ovile.
Eyvind con la pecora sulle spalle esce fuori campo.
La bufera ha aumentato d'intensità.
223 — M. C. L. Interno della capanna.
Eyvind ed i compagni mangiano la pecora seduti intorno al fuoco.
224 — F. I. Esterno della capanna.
Due guardie entrano in campo; bussano alla porta della capanna.
225 — M. C. L. (come 223). Interno della capanna.
Udendo bussare, tutti interrompono il desinare, nascondendo sveltamente piatti e resti di cibo.
226 — M. P. P. Esterno della capanna.
Le guardie bussano con maggiore risolutezza.
227 — M. C. L. (come 223). Interno della capanna.
Uno dei ricoverati apre la porta.

228 — M. P. P. (come 226). Esterno della capanna.
Le guardie entrano nella capanna.
229 — M. C. L. (come 223). Interno della capanna.
Le guardie si avvicinano a Eyvind e lo arrestano.
Poi nella perquisizione trovano la prova del reato nella pentola.
230 — F. I. Interno della casa del vecchio.
Eyvind entra accompagnato dai guardiani.
Il vecchio lo accusa al capo della polizia.
231 — M. P. P. Il capo mostra al reo un guanto smarrito nell'ovile.
Eyvind non nega.
232 — M. C. L. Interno di una squallida prigione.
Dall'alto scende del cibo a Eyvind ivi rinchiuso.
Lento diaframma in chiusura.
233 — F. I. Lento diaframma in apertura.
Il dormitorio.
Kari seguita il racconto della sua vita.
Halla lo ascolta commossa.
234 — M. P. P. Halla si alza. È triste.
Kari seguita a parlare.
Diaframma in chiusura.
235 — M. P. P. Diaframma in apertura.
Interno della prigione.
Eyvind vicino alla finestra stringe le sbarre, tentando di sollevarle.
236 — Dettaglio. Nello sforzo Eyvind ha spezzato due sbarre.
Riesce così ad evadere...
237 — M. C. L. Esterno.
...fuggendo a cavallo.
238 — M. C. L. Altro esterno.
Presso una sorgente termale egli cerca di cuocere dei cibi.
Diaframma in chiusura.
239 — F. I. Diaframma in apertura.
Dormitorio.
Halla molto triste torna a sedersi.
Kari è alle ultime parole del racconto.
240 — Didascalia: *Ecco la mia storia.*
241 — F. I. Halla cerca di confortare Kari.
242 — P. P. Ma questi è assorto nei suoi tristi ricordi.
243 — F. I. (come 239). Infine si getta ai piedi di Halla...
244 — M. P. P. ...per implorare perdono.
245 — Didascalia: *Perdonami e liberami.*
246 — M. P. P. (come 244). Kari ai piedi di Halla...
247 — F. I. ...che si alza; l'altro la segue...
248 — P. P. ...implorando con gli occhi.
249 — P. P. Halla turbata.
250 — P. P. (come 248). Kari vuole il suo perdono, la sua comprensione.
251 — P. P. Halla commossa ha le lagrime agli occhi.
252 — P. P. P. Kari addolorato.
253 — P. P. Halla ancor più commossa.
254 — P. P. Kari in trepidante attesa.
255 — P. P. Halla mostra infine tutta la sua comprensione per il disgraziato.
256 — P. P. Kari illuminato di riconoscenza.
257 — F. I. I due molto vicini.
258 — M. P. P. Halla dolcemente si stringe al petto di Kari.
259 — M. P. P. Stanza del baglivo.
Il baglivo confabula con due suoi accoliti.
260 — F. I. I tre si alzano ed escono.
261 — M. P. P. Stanza di Halla.
Halla si volge verso la finestra turbandosi.
262 — M. P. P. Interno della fattoria di Halla.
Il baglivo entra da una porta seguito dai suoi uomini.
Si ferma per bussare ad un'altra porta.
263 — M. C. L. Stanza di Halla.
Halla al centro, Kari verso il letto.
264 — M. P. P. Halla siede sconcertata.
265 — F. I. Esterno della stanza di Halla.
Il baglivo e gli altri vogliono entrare.
266 — M. P. P. Stanza di Halla.
Halla intanto disordina maggiormente il vestito che indossa.
267 — F. I. Si alza, va verso la porta, l'apre.
268 — M. P. P. Entra il baglivo con i suoi uomini.
269 — M. C. L. Gli uomini avanzano fino a F. I. cercando; vedono il letto in disordine, lo aprono, sicuri del fatto loro.

Kari non c'è.
Sempre cercando escono da un'altra porta.
270 — M. C. L. Refettorio.
Il baglivo e i suoi cercano anche qui. Escono poi dalla porta di fondo.
271 — M. P. P. Stanza di Halla.
Halla in ascolto.
Sul fondo, dal ripostiglio, spunta Kari.
272 — M. P. P. Egli scende.
273 — M. P. P. Halla ascolta vicino alla porta.
Kari le si avvicina.
274 — M. P. P. Kari ed Halla in preda all'ansia.
275 — M. P. P. Il dormitorio.
I guardiani che frugano.
276 — M. C. L. Il totale dell'azione nel dormitorio.
Arnés dorme nel suo giaciglio.
277 — M. C. L. I guardiani vengono avanti (fino a F. I.) svegliando Arnés per riconoscerlo.
278 — M. P. P. Stanza di Halla.
Halla vicino alla porta in ascolto.
279 — F. I. (come 277). Il dormitorio.
Il baglivo minaccia Arnés e gli altri contadini per la loro omertà.
Poi esce.
280 — M. P. P. Stanza di Halla.
Halla in ascolto alla porta.
Kari viene in avanti.
281 — M. C. L. (come 277). Dormitorio.
Il baglivo ed i suoi uomini escono.
282 — C. L. (come 270). Refettorio.
Gli uomini attraversano la stanza.
283 — M. P. P. Stanza di Halla.
Halla e Kari abbracciati e trepidanti.
284 — F. I. Separati, Kari avanza (fino a M. P. P.) accompagnato da Halla, e si nasconde dietro alle cortine del letto.
Halla siede sulla sponda.
285 — F. I. Il baglivo e gli uomini, rientrati si rivolgono con minaccie ad Halla che non risponde.
Poi si dirigono verso l'uscita.
286 — M. P. P. Uscendo, scoprono il ripostiglio, uno vi sale, cerca nell'interno, ma non trova nulla.
287 — M. P. P. Halla vittoriosa.
288 — M. P. P. Il baglivo sosta ancora un attimo poi esce.
289 — F. I. Il corridoio.
Gli uomini del baglivo confabulano sconcertati.
290 — M. P. P. Stanza di Halla.
Halla si solleva, e ponendosi in ascolto esce fuori campo a destra.
291 — M. P. P. Rientra in campo da destra si avvicina alla porta e ascolta.
292 — M. P. P. Corridoio.
Il baglivo impartisce ordini ai suoi.
293 — M. P. P. Stanza di Halla.
Halla sempre in ascolto dietro la porta.
294 — M. P. P. Corridoio.
Il baglivo ed i suoi uomini escono fuori campo, a sinistra.
295 — M. P. P. Stanza di Halla.
Halla contenta di aver salvato Kari si avvicina.
296 — M. P. P. Halla si allontana fino a F. I. Va verso la finestra a spiare le mosse del baglivo.
Dalle cortine del letto esce Kari.
I due si abbracciano.
297 — M. P. P. I due abbracciati.
298 — Didascalia: *Addio Halla.*
299 — M. P. P. (come 297). I due si baciano, poi Kari esce fuori di campo.
Halla si volge e chiama.
300 — Didascalia: *Kari.*
301 — M. P. P. (come 297). Halla in attesa.
302 — P. P. Di lei, supplichevole.
303 — M. P. P. Kari ritorna tendendo le braccia verso di lei.
304 — M. P. P. I due amanti si stringono in un abbraccio e si baciano.
305 — Didascalia: *Noi partiremo insieme.*
306 — M. P. P. Kari commosso cade in ginocchio avvinghiandosi alla donna.
Diaframma in chiusura.
307 — M. C. L. Diaframma in apertura.
Esterno.
Halla e Kari fuggono a cavallo salutati alla partenza da Arnés.
308 — C. L. Si allontanano sempre più dalla fattoria.
Diaframma in chiusura.

309 — M. C. L. Diaframma in apertura. Halla a cavallo, seguita da Kari a piedi entra da destra.

310 — M. C. L. I due entrano in campo da sinistra tenendosi molto vicini.

311 — C. L. Della casa di Halla.

312 — M. P. P. Esterno. Kari ed Halla melanconici si guardano stringendosi per mano, poi si sorridono.

313 — Didascalia: *Essi vissero sulla montagna.*

314 — M. C. L. Esterno del ricovero. Halla ha un bimbo che le gioca accanto, mentre è intenta alle faccende domestiche. Dalla capanna esce Kari.

315 — F. I. Halla mentre lavora e sorveglia il bimbo.

316 — M. P. P. Kari li guarda sorridendo.

317 — F. I. Halla si volge allegramente verso Kari.

318 — F. I. Kari trascina un masso fino all'orlo di un alto precipizio; si volge chiamando.

319 — M. C. L. Il bimbo si stacca da Halla correndo.

320 — F. I. Il bimbo entra da destra avvicinandosi al padre.

321 — C. L. Dall'alto della rupe Kari getta il masso, e prendendo subito dopo in braccio il figlio gli fa vedere la caduta della pietra.

322 — F. I. Kari con il bambino in braccio entra da destra ed esce da sinistra. Sono felici.

323 — F. I. Essi si avvicinano dal fondo verso Halla. Il padre depone il bimbo accanto alla madre e la bacia. Esce da destra, subito dopo rientra in campo portando una corda ed avviandosi verso il fondo.

324 — F. I. Kari tende una trappola per gli uccelli tenendosi nascosto dietro una roccia.

325 — F. I. Avanti al rifugio, Halla cuce.

326 — F. I. (come 324). Kari in attesa della preda.

327 — M. C. L. Un grosso uccello cade nella trappola. Kari esce dal nascondiglio e lo raccoglie, uscendo poi f. c.

328 — C. L. Esterno del rifugio. Halla e il bimbo. Kari in F. I. entra in campo mostrando loro la cacciagione.

329 — F. I. Halla con il bimbo in braccio fa festa al bottino.

330 — C. L. (come 328). Kari si avvicina velocemente.

331 — F. I. (come 329). Halla ed il bimbo attendono contenti.

332 — F. I. Kari fa vedere la preda ma improvvisamente si volge con sospetto.

333 — M. C. L. Fra le rocce passa un'ombra.

334 — F. I. (come 332). Kari, fermo, guarda sempre più sospettoso.

335 — C. L. Un uomo sale.

336 — F. I. Kari osserva, poi fugge.

337 — M. C. L. Egli si nasconde dietro ad una roccia.

338 — M. P. P. Arnés entra da sinistra.

339 — M. C. L. (come 337). Kari trepida per la presenza dello sconosciuto.

340 — F. I. Arnés, di spalle, avanza.

341 — M. C. L. (come 339). Kari si prepara ad aggredirlo.

342 — M. C. L. Arnés sale.

343 — P. P. Kari ha sfoderato il pugnale.

344 — M. P. P. Arnés continua ad avanzare.

345 — P. P. Kari deciso.

346 — F. I. Arnés ignaro del pericolo si avvicina ancor più a Kari che pronto a colpire, si ferma appena in tempo.

347 — Didascalia: *Arnés!*

348 — F. I. (come 346). Kari depone il pugnale abbracciando l'amico, poi lo guida verso il rifugio.

349 — F. I. Halla ed il bimbo. Entrano in campo Kari ed Arnés.
L'ospite saluta la donna che gli presenta il bimbo.
Diaframma in chiusura.

350 — C. L. Diaframma in apertura.
Al lago. Kari ed Arnés pescano.

351 — F. I. Avanti al rifugio.
Halla giuoca con il bimbo.

352 — C. L. (come 350). Al lago i due ritirano la rete.

353 — M. P. P. Avanti al rifugio.
Halla lega il bimbo per la vita.

354 — F. I. Halla si alza con una cesta di panni, uscendo f. c. verso sinistra.

355 — F. I. Al lago.

Kari ed Arnés hanno finito di pescare. Si dirigono ora verso la capanna.

356 — M. C. L. Halla lava la biancheria. Arnés avanza.

357 — P. P. Egli guarda la donna con desiderio.

358 — M. P. P. Halla alquanto discinta mentre lava i panni.

359 — P. P. (come 357). Arnés sempre più vicino alla donna.

360 — F. I. Halla vedendo l'uomo indossa il giubbetto mentre Arnés la raggiunge e insieme si avviano.

361 — C. L. Arnés segue Halla che chiama...

362 — M. P. P. ...il bimbo che corre verso la mamma.

363 — M. P. P. Halla lo attende con le braccia aperte.

364 — M. P. P. Il bimbo anch'esso con le braccia tese verso la mamma è giunto al limite della corda.

365 — M. P. P. Halla indica ad Arnés qualcosa, poi si slancia ad abbracciare il bimbo.

366 — M. C. L. Il bimbo di spalle.
Halla lo raggiunge stringendoselo al seno.
Poi lo slega e seguita da Arnés, viene in F. I.

367 — M. P. P. I tre presso il rifugio. Mamma e figlio, felici.
Arnés un poco appartato, taciturno.

368 — M. P. P. Halla entra con il bimbo nel ricovero; Arnés resta fuori seguendo la donna con uno sguardo pieno di desiderio.

369 — F. I. Arnés butta il pesce in terra. Poi più calmo torna indietro fino al C. L.

370 — M. C. L. Kari viene avanti incontrando Arnés.

371 — M. C. L. Kari ed Arnés verso il limite di un precipizio.

372 — Nel fondo, una cascata impetuosa.

373 — M. C. L. (come 371). Arnés e Kari mirano lo spettacolo.

374 — M. C. L. (come 372). La cascata nel fondo.

375 — M. C. L. (come 371). Kari per meglio vedere si sporge troppo, precipitando tra rocce e sterpi (una panoramica rapida lo segue).

376 — F. I. Egli riesce ad aggrapparsi ad un arbusto rimanendo sospeso nel vuoto.

377 — M. C. L. Arnés guarda in basso.

378 — F. I. (come 376). Kari cerca di potersi aggrappare in modo più sicuro.

379 — M. C. L. Panoramica verso l'alto dalla cascata fino ad Arnés in C. L.

380 — M. C. L. (come 378). Kari chiede aiuto.

381 — M. C. L. (come 377). Arnés guarda in basso indeciso.

382 — M. C. L. La cascata.

383 — C. L. Arnés si decide ad aiutare Kari.
Sul fondo il salto d'acqua.

384 — M. C. L. (come 377). Arnés lancia una corda.

385 — M. C. L. (come 379). La corda cade in basso.

386 — M. C. L. (come 377). Arnés fa in modo che la corda vada vicino a Kari.

387 — F. I. (come 378). Questi riesce a prenderla ed a legarsi.

388 — M. C. L. (come 377). Arnés inizia a tirare la corda.

389 — F. I. (come 378). L'ascesa di Kari.

390 — M. C. L. (come 377). Quando la corda è tirata a lunghezza sufficiente. Arnés la lega intorno ad una roccia.

391 — F. I. (come 376). Kari cerca di salire ancora.

392 — M. P. P. Arnés in ginocchio sospende di tirare in un momento di indecisione.

393 — M. P. P. Halla lava i panni discinta.

394 — M. P. P. (come 392). Arnés estrae il coltello e si accinge a tagliare la corda.

395 — F. I. (come 378). Kari grida per chiamare l'amico.

396 — M. P. P. (come 392). Arnés, udendolo, trasale. Guarda in basso.

397 — F. I. (Presa dall'alto). Kari cerca di svincolarsi.

398 — M. P. P. (come 392). Arnés rimette il coltello in tasca, e riprende a tirare la corda.

399 — C. L. La cascata. Kari continua a salire, tirato da Arnés.

400 — F. I. Arnés tira gli ultimi tratti della corda.
Kari è in salvo, Arnés ha un attimo di smarrimento. I due amici si abbracciano, poi insieme ricompongono la corda uscendo di campo a destra.
401 — M. C. L. Kari ed Arnés sulla sponda del lago guardano preoccupati in terra.
402 — Dettaglio di orme sulla sabbia.
403 — M. C. L. (come 401). I due guardano intorno.
Diaframma in chiusura.
404 — F. I. Diaframma in apertura.
Il baglivo ed altra gente preparano l'inseguimento.
405 — F. I. Diaframma in apertura. Halla prepara da mangiare. In C. L. appare Kari.
406 — M. P. P. Kari mostra della cacciagione.
407 — F. I. (come 405). Halla più sollecita attorno al fuoco.
408 — M. P. P. (come 406). Arnés segue Kari con un fascio di legna.
409 — F. I. (come 405). Kari (da M. C. L. a F. I.) depone la cacciagione in terra. Dietro di lui, Arnés.
410 — M. P. P. Arnés guarda con occhio strano.
411 — F. I. Verso Kari, il bimbo ed Halla.
412 — M. C. L. Arnés si ferma.
413 — M. P. P. Arnés desideroso e triste.
414 — F. I. (come 411). Halla prende la cacciagione e bacia Kari.
415 — M. P. P. Arnés si fa più cattivo.
416 — F. I. (come 411). Halla entra nella capanna con la cacciagione.
Kari gioca con il bimbo. Arnés getta la legna in terra. Kari ed il bimbo escono f. c.
417 — M. P. P. Kari ed il bimbo che giocano. Kari esce f. c.
418 — F. I. (come 416). Kari si avvicina ad Arnés che prepara il fuoco. Cerca di sollevarlo dalla sua inspiegabile tristezza.
Sopraggiunge Halla. Mentre Kari esce f. c. Halla siede e comincia a lavorare. Arnés la osserva avvicinandosi (panoramica).
419 — P. P. Arnés desideroso della donna.
420 — P. P. Halla vista da Arnés.
421 — P. P. Arnés non riesce a contenersi.
422 — P. P. Halla si volge a guardare l'uomo.
423 — P. P. (come 421) di Arnés sempre meno padrone di sè.
424 — M. P. P. Arnés siede accanto alla donna, imbarazzato.
425 — Didascalia: *Ti amo Halla.*
426 — M. P. P. (come 424). Halla lo bacia sul collo.
427 — F. I. Arnés si alza provocante. Halla si difende. Arnés tenta di baciarla con violenza; la donna si libera fuggendo verso destra.
428 — M. C. L. Si porta sul ciglio della rupe.
429 — C. L. Kari sotto, nella cascata, fa il bagno.
430 — F. I. Halla si volge verso...
431 — F. I. ...Arnés che viene avanti.
432 — C. L. Sul ciglio della rupe Arnés ed Halla guardano in basso.
433 — F. I. Halla mostra Kari ad Arnés.
434 — C. L. (come 429). Kari con gioia sta godendo il bagno facendo cenni verso l'alto.
435 — C. L. (come 432). Halla vicina ad Arnés risponde ai cenni.
436 — C. L. (come 429). Kari gioioso nell'acqua.
437 — M. P. P. Halla indica ancora Kari ad Arnés.
438 — Didascalia: *Non appartengo che a lui.*
439 — M. P. P. (come 437) Arnés umiliato accanto ad Halla.
440 — F. I. Halla esce f. c. a destra, lasciando solo Arnés.
441 — M. C. L. Kari si veste e sale tra le rupi.
442 — F. I. Halla prepara il minestrone. Arnés avanza, saluta Halla e con un sacco in ispalla esce f. c. a destra. Halla stringe il bimbo tra le braccia avviandosi verso il rifugio.
443 — F. I. Interno del rifugio. Halla entra e mette il bimbo a dormire nel misero giaciglio.

444 — M. C. L. Kari sale. Arrivato presso il rifugio, è sorpreso vedendo...
445 — C. L. ...Arnés che se ne va.
446 — F. I. Kari va verso la capanna.
447 — F. I. (come 443). Interno della capanna. Kari entra; s'avvicina ad Halla interrogandola; indica fuori.
448 — F. I. Arnés scende dal monte, si ferma scoprendo...
449 — C. L. ...il baglivo e gli altri uomini a cavallo che salgono.
450 — F. I. (come 448). Arnés torna indietro precipitosamente.
451 — C. L. I cavalieri passano su di un ghiacciaio da destra a sinistra.
In fondo Arnés fugge in direzione parallela.
452 — F. I. (come 447). Interno della capanna. Kari ode dei rumori; si alza e va verso la porta.
453 — F. I. Kari ed Halla atterriti. Arnés li raggiunge portando loro la notizia sgradita.
454 — C. L. All'esterno il baglivo e le guardie, arrivati nei pressi del rifugio scendono da cavallo, cercando di raggiungere velocemente ma con precauzione i proscritti.
455 — F. I. (come 453). Dal loro ricovero i fuggitivi li vedono avvicinare.
456 — C. L. Fuori il baglivo e le guardie avanzano sempre più.
457 — F. L. (come 453). Nel rifugio i tre si vedono perduti.
458 — F. I. Halla prende in fretta fra le braccia il bimbo dormente ed esce.
459 — M. P. P. Esterno. Il baglivo si avvicina.
460 — M. P. P. Halla con il bimbo in braccio fugge in preda al terrore.
461 — M. C. L. Le guardie alle prese con Arnés e Kari. Halla cerca di sottrarre il bimbo alla loro vista.
462 — F. I. Halla che fugge disperatamente senza scampo.
463 — M. C. L. (come 461). Il baglivo osserva la lotta.
464 — C. L. Halla sul ciglio del precipizio ha gettato il bimbo nei gorghi del fiume.
465 — F. I. Halla con le mani tra i capelli disperata.
466 — M. C. L. (come 462). Il baglivo viene avanti...
467 — F. I. ...si avvicina alla disgraziata...
468 — M. P. P. ...e l'afferra.
469 — F. I. Kari lotta con uno degli uomini del baglivo.
470 — F. I. (come 467). Halla non vuol cedere alla forza.
471 — F. I. (come 469). Kari lotta disperatamente.
472 — F. I. (come 467). Halla che è per soccombere grida, chiamando...
473 — Didascalia: *Kari!*
474 — F. I. (come 472). Halla si vede perduta.
475 — F. I. (come 469). Kari si svincola dalla guardia.
476 — F. I. (come 472) Halla è vinta.
477 — M. C. L. Kari con l'aiuto di Arnés riesce a liberarsi dagli altri, assalendo a sua volta...
478 — F. I. (come 467). ...il baglivo. Halla, atterrita, assiste alla lotta.
479 — M. P. P. Il baglivo trae il coltello. Kari tenta disarmarlo.
480 — F. I. (come 478). Il baglivo è sopraffatto ed atterrato. Kari ed Halla fuggono.
481 — C. L. Essi sono già lontani, ma seguitano a fuggire.
482 — F. I. (come 478). Il baglivo steso in terra senza vita. Le guardie preoccupate e perplesse intorno a lui.
Diaframma in chiusura.
483 — C. L. Diaframma in apertura. Kari ed Halla fuggono, avvicinandosi all'obbiettivo. Halla è estremamente stanca.
484 — C. L. Superata la montagna i due appaiono sulla cima di una rupe.
Diaframma in chiusura.
485 — Diaframma in apertura.
Didascalia: *Inverno.*
486 — M. C. L. È notte. Una capanna sotto la neve.
487 — F. I. Interno della capanna.
Kari ed Halla, invecchiati; raggomitolati per il freddo e patiti dalle privazioni; appena si scaldano presso uno scarso fuoco.

488 — M. C. L. (come 486). La capanna ancor più coperta dalla neve.
489 — F. I. (come 487). I due miseri nella loro solitudine.
490 — P. P. Halla vecchia e sfinita.
491 — P. P. Kari affranto.
492 — F. I. (come 487). Egli si alza, passeggia nervosamente, poi si ferma pensoso.
493 — P. P. Dall'esterno, il finestrino. Dietro le sbarre ed il vetro gelato, appena intravista, la testa di Kari.
494 — F. I. (come 487). Kari va verso la porta.
495 — M. P. P. L'apre. Il freddo e la neve lo investono.
496 — M. P. P. Halla si copre per l'improvviso soffio gelido.
497 — M. P. P. Kari richiude subitamente la porta.
498 — F. I. (come 487). Prende una stecca di legno.
499 — M. P. P. Conta le intacche che segnano il tempo passato e parla ad Halla.
500 — M. P. P. Halla lo ascolta.
501 — F. I. (come 487). Kari le si avvicina...
502 — M. P. P. ...parlandole ancora.
503 — Didascalia: *Dodici anni di miseria.*
504 — F. I. (come 501). Kari butta in terra la stecca e nervosamente torna a passeggiare per la capanna. Poi siede...
505 — P. P. ...gemendo.
Diaframma in chiusura.
506 — Didascalia: *Ti ricordi?*
507 — F. I. Diaframma in apertura.
Nella ricca cucina della fattoria di Halla. Ella è presso al fuoco, dirige un'abbondante banchetto. Intorno a lei uomini e donne indaffarati nelle varie mansioni. Arriva Kari con un grosso pesce; gli improvvisati cuochi e le cuoche se ne impossessano. Halla offre a Kari gli assaggi di ghiotti manicaretti.
Diaframma in chiusura.
508 — M. P. P. Diaframma in apertura.
Halla nella capanna, sofferente.
509 — Didascalia: *È colpa mia.*
510 — M. P. P. Halla disperata.
511 — F. I. (come 487). Kari si alza, disperato. Halla lo raggiunge.
512 — M. P. P. Tra loro si accende una discussione.
513 — M. P. P. Kari parla veemente.
514 — M. P. P. Halla risponde, eccitata.
515 — M. P. P. Kari non è più padrone di sè.
516 — P. P. Halla desolata.
517 — P. P. Kari esasperato.
518 — F. I. (come 487). In preda al dolore, egli afferra i suoi indumenti.
519 — P. P. Halla lo guarda inebetita.
520 — M. P. P. Kari trasognato, comincia a vestirsi.
521 — M. P. P. Halla lo interroga.
522 — M. P. P. Kari muto, continua.
523 — F. I. Halla gli si accosta, supplichevole.
524 — M. C. L. Esterno della capanna sotto la bufera.
525 — M. P. P. I due, riconciliati, stretti in un abbraccio come...
526 — F. I. ...nella casa di Halla lui abbracciato ai piedi di lei.
527 — M. P. P. Nella capanna. Halla parla; Kari cerca di svincolarsi da lei, ma è stretto sempre più. La donna, disperata, lo supplica.
528 — M. P. P. Halla con tutta la forza del suo amore, cerca di vincere la decisione di Kari.
Diaframma in chiusura.
529 — C. L. Diaframma in apertura.
Un fiume. Kari lo guada portando Halla sulle braccia. Giunti all'opposta ripa si abbracciano teneramente.
Diaframma in chiusura.
530 — F. I. Diaframma in apertura.
Kari, quasi folle ricomincia a vestirsi...
531 — M. P. P. ...continua nella bisogna, mentre...
532 — M. P. P. ...Halla lo guarda sempre più affranta.
533 — M. P. P. Kari ha finito di vestirsi.
534 — M. P. P. Halla, muta, lo vede...
535 — M. P. P. ...avviarsi verso l'uscita.
536 — F. I. Essa gli si getta ai piedi.
537 — M. P. P. Ma Kari, folle, non sente il richiamo di Halla.
538 — M. P. P. Halla disperata.
539 — Didascalia: *Uccidimi, ma non mi abbandonare!*

540 — M. P. P. (come 538). Halla si stringe sempre più all'uomo.
541 — M. P. P. Kari, perplesso, in un lento ritorno alla vita.
542 — M. P. P. (come 538). Halla al colmo della disperazione. Kari cede.
543 — P. P. Egli si toglie la giacca.
544 — P. P. Halla lo guarda.
545 — F. I. Kari si toglie i calzari e, smarrito; cerca la Bibbia. La trova e siede.
546 — M. P. P. La legge e prega.
547 — M. P. P. Halla ha un pensiero, come un ricordo.
548 — M. C. L. Esterno della capanna.
549 — M. P. P. Dei due.
550 — F. I. Kari continua a pregare. Halla passandogli dietro gli si accosta teneramente, toccandogli le spalle.
551 — M. P. P. Kari ed Halla affettuosi.
552 — Didascalia: *Ti ricordi?*
Diaframma in chiusura.
553 — F. I. Diaframma in apertura.
I due amanti distesi sull'erba di un prato si baciano felici.
Diaframma in chiusura.
554 — M. P. P. Diaframma in apertura (come 551). Kari al ricordo resta commosso.
555 — F. I. Halla si allontana, mettendosi a sedere, sola in disparte. Kari si alza, apre la porta della capanna uscendo.
556 — M. C. L. Esterno della capanna.
Kari chiude la porta dietro di sè e gira dietro la capanna.
557 — M. P. P. Halla, ricorda qualcosa di molto tragico.
Diaframma in chiusura.
558 — C. L. Diaframma in apertura. La cascata; in sovrimpressione il bimbo biondo vestito della sola camiciuola tende le braccia.
Diaframma in chiusura.
559 — F. I. Diaframma in apertura. Halla si alza, smarrita.
560 — M. P. P. Quasi strisciando, ella si avvia alla porta, attratta da una forza superiore.
561 — F. I. Kari, nel magazzino della legna, cerca dei ciocchi.
562 — M. P. P. Halla è giunta alla porta; l'apre.
563 — F. I. La neve, che irrompe, investe la donna.
564 — M. C. L. Esterno della capanna.
565 — M. P. P. Ella esce con fatica.
566 — F. I. Esterno della capanna.
Halla avanza, uscendo f. c. a sinistra.
567 — F. I. (come 558). Kari esce dal magazzino con la legna tra le braccia.
568 — F. I. Halla sparisce nella bufera...
569 — F. I. Esterno della capanna. Kari con la legna si avvicina, vede la porta aperta, entra precipitosamente.
570 — F. I. Interno della capanna. A Kari cade la legna in terra. Non trovando Halla, atterrito corre fuori.
571 — F. I. Esterno della capanna. Egli si getta nella bufera.
572 — Dettaglio di orme sulla neve.
573 — F. I. Kari cerca la sua donna precipitandosi sempre più avanti...
574 — F. I. ...arriva su di una collina, la supera, e scende dall'altro versante.
575 — F. I. Halla, distesa a terra, quasi senza vita. Kari strisciando le si avvicina, l'abbraccia.
576 — P. P. La fissa con lo sguardo atterrito.
577 — P. P. Halla, serena, gli sorride.
578 — P. P. Kari, disperato, la bacia.
579 — F. I. Il bacio è ricambiato.
580 — M. C. L. Esterno della capanna, colpita dalla violenza della bufera.
581 — F. I. Interno della capanna. Il nevischio entra violentemente.
582 — Dettaglio. Il fuoco spento dal nevischio.
583 — M. P. P. Halla e Kari stretti nel loro ultimo abbraccio, sereni, sono irrigiditi dalla morte. La neve dà loro sepoltura.

Rassegna della Stampa

CINE-VENEZIA 1938

Quando nel 1932 si aprì a Venezia la prima Esposizione internazionale d'arte cinematografica, allora biennale, per seguire il ritmo delle mostre d'arte, la situazione della cinematografia italiana era ben differente da quella attuale. Si può dire che la cinematografia italiana aveva ricominciato ad esistere da un paio d'anni. È strettamente necessario avere quel largo e generoso ottimismo che mi è consuetudinario per poter ammettere che i 12 film all'incirca realizzati nel 1930-31 e i 12 più un documentario realizzati nel 1931-32 costituissero una prova di esistenza.

Se si andassero ad esaminare quei film si scoprirebbe facilmente che la maggior parte di essi, piuttosto che un'affermazione di vitalità, rappresenta un elemento negativo così ai fini industriali come e sopratutto ai fini artistici. Era, più che una produzione vera e propria, il continuarsi quasi per forza d'inerzia di quella sporadica attività che ha contrassegnato il lavoro della cinematografia italiana tra la crisi e l'interessamento diretto del Governo. Attività naturalmente ampliata dal fatto nuovo che si era verificato in quel tempo, ossia dal parlato. Ma la cinematografia italiana non aveva ancora una direttiva, non si era costituita un suo schema organizzativo, mancava di base industriale, si dibatteva tra difficoltà artistiche e commerciali d'ogni genere, non possedeva nessun elemento per imporsi seriamente sia sul mercato interno che sul mercato estero.

In queste condizioni tuttavia alla prima Esposizione internazionale d'arte cinematografica fu presentato, non premiato, perchè non furono assegnati i premi ma solo rilasciati diplomi di partecipazione, un film che dimostrava, con la sua sola presenza, le energie ancora esistenti nella nostra cinematografia e la possibilità di volgere tali energie a migliori e più fecondi scopi: *Gli uomini che mascalzoni* di Mario Camerini.

Unico film a lungo metraggio presentato dall'Italia di fronte agli 11 americani, ai 6 francesi, ai 4 tedeschi e così via. Si pensi che tra i film americani erano *Grand Hôtel, Il Campione, il dottor Jekill;* tra i film tedeschi: *Il Congresso si diverte, Ragazze in uniforme;* tra i film francesi: *A Nous la Liberté*, e si pensi che la Russia presentava in quello stesso anno *Verso la vita.* Quale che sia il valore artistico di *Gli uomini che mascalzoni* e malgrado tutta la grazia e la finezza che distinguono questo film caratteristicamente italiano e rimasto nella storia della cinematografia anche dei più noti critici esteri come un'opera di prim'ordine, non si può fare a meno di raffrontare la produzione con la quale l'Italia si presentava nel X anno del Regime fascista con quelle degli altri Paesi che avevano partecipato alla Mostra. Una commedia leggera, sentimentale, romantica, piena di buon gusto e di delicatezza, ma assolutamente priva di ogni base etica e di ogni valore sociale o politico: di fronte a questa, i film esteri, opere sostanzialmente dense di significato e di qualità, non solo artistiche ma spirituali, opere come quelle che più sopra abbiamo

indicato, atte a dare in sintesi l'espressione di una nazione, di un determinato clima storico, di una peculiare atmosfera sociale. La sproporzione era troppo evidente. Tra i Paesi che abbiamo nominato e l'Italia, ripetiamo ancora una volta, l'Italia dell'anno X dell'Era fascista, correva una differenza spirituale formidabile. La Germania si preparava alle sue riscosse nazionali, ma l'America era ancora in attesa della nuova politica economica, la Francia passava, come passa ora, di mal governo in mal governo, cercando inutilmente una sua stabilità interiore. Eppure, se allo storiografo di domani dovessero restare come sole documentazioni di un periodo spirituale i film presentati dalle diverse nazioni all'Esposizione internazionale di arte cinematografica del 1932, quale panorama etico offrirebbero essi all'osservatore ignaro delle reali condizioni delle nazioni considerate? Chi non penserebbe che la Francia di *A nous la liberté* era un Paese capace di esprimere sè stesso attraverso la sua arte, un Paese che aveva cura di tradurre i suoi concetti sociali, politici, morali (fondamentalmente errati o meno, questo è secondario) nelle sue manifestazioni estetiche? Chi non penserebbe che la cosidetta civiltà americana, quella di *Grand Hôtel,* quella del *Campione* era in potente sintesi di sviluppo, tutta proiettata verso l'avvenire, tendenzialmente sana, malgrado le deviazioni e vigorosamente umana? Chi non penserebbe, attraverso il film di Ekk, che la repubblica dei sovieti era animata da grande volontà anche se costretta allo stato di aspirazione e di retorica politica? E di fronte a queste nazioni, di fronte anche alla Germania di *Ragazze in uniforme* in cui, malgrado talune morbosità facilmente cancellabili, si delinea ampio e vigoroso il dramma di una nazione che si riafferma nel suo principio di autorità temperato ad un senso di bontà umana, di fronte a queste opere, *Gli uomini che mascalzoni,* nonostante sia un piccolo capolavoro quale concetto potrebbe far sorgere nell'ipotetico storiografo del futuro? Quello di una piccola nazione borghese, chiusa nelle sue quattro mura del suo piedi di casa, senza aspirazioni, che non siano quelle di una ristrettissima mentalità antieroica, incapace di elevarsi al disopra delle piccole storielle interne, mediocre, meschina. L'Italia fascista dell'anno X, che bonificava le paludi Pontine e si apprestava a compiere in Africa la più folgorante conquista coloniale che il mondo abbia mai ammirato.

Indubbiamente riconoscendo il valore di *Gli uomini che mascalzoni,* Venezia nel 1932 aveva premiato l'opera cinematograficamente più degna, ma il fatto che non ve ne fossero altre capaci di difendere i colori italiani a Venezia, è già per sè una dolorosa ma significativa espressione delle condizioni della cinematografia italiana in quel tempo.

* * *

Nel 1934 la seconda Mostra trova più largo materiale italiano da esibire. La Coppa Mussolini premia con *Teresa Confalonieri* un'opera piena, senza dubbio, di oneste intenzioni, un'opera che si sforza di non essere totalmente avulsa dal clima della nazione che la crea, ma ancora industrialmente, artisticamente un'opera senza rilievo, di indubbia origine e forma teatrale, un'opera che di fronte alla Coppa Mussolini per il miglior film straniero, *L'uomo di Aran,* appare come un rifacimento della cinematografia italiana di venti anni prima, quando alcuni produttori realizzavano film patriottici al solo scopo di ottenere dei facili plausi dalle platee. Nè possono valere a migliorare la situazione il grande esperimento industriale de *La signora di tutti,* film la cui concezione etica è per lo meno dubbia, se anche la realizzazione è stata certamente al disopra di ogni media della produzione commerciale italiana, o l'ardimentoso *Stadio,* pieno di ottime intenzioni, ma ingenuo e non tale da reggere il confronto con la produzione straniera che si presentava contemporaneamente, o ancora *Seconda B,* schiettamente derivato da *Ragazze in uniforme,* ma non all'altezza dell'originale per vigoria di concezione e di realizzazione e per densità umana.

Le due prime Mostre si chiudono quindi con un netto passivo per la cinematografia italiana di fronte alla cinematografia stra-

niera concorrente. Così nel 1932 come nel 1934 Venezia ha dato nettamente l'impressione che la produzione italiana ha caratteri provinciali, organizzazione improvvisata, mancanza di ogni adesione spirituale al tempo che la vede svolgere, mediocrità di concezione e di realizzazione.

Nel settembre dello stesso anno 1934, lo Stato fascista decideva il suo intervento nell'attività cinematografica e provvedeva alla creazione della Direzione generale per la cinematografia presso l'allora Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda.

Molte volte, così al principio dell'attività della Direzione generale come in seguito, io mi sono battuto contro i facili ottimismi e le speranze miracolistiche di coloro che ritenevano l'intervento dello Stato capace di trasformar di colpo una situazione oramai consacrata da lunghi anni di sfruttamento speculativo e da numerose e dolorose prove. Ho sostenuto allora che l'intervento dello Stato non poteva significare una improvvisa trasformazione dell'industria cinematografica italiana, nè se ne poteva attendere da un giorno all'altro il sorgere di opere che ponessero la nostra produzione in una posizione completamente nuova rispetto a quella dei giorni precedenti.

Una sola cosa ci si poteva attendere dall'influsso dello Stato attraverso la Direzione generale: un deciso impulso verso una produzione a carattere più nettamente aderente al nostro tempo e al nostro spirito. L'opera dello Stato poteva cercare di elevare eticamente il film italiano e di livellarlo verso l'alto piuttosto che verso il basso.

* * *

La Mostra di Venezia, diventata nel frattempo annuale per opera del ministro Ciano e del conte Volpi, inaugurandosi nella sua nuova forma nell'agosto 1935, poteva presentare quattro opere nuove che segnavano un netto distacco tra quello che era stato fatto negli anni precedenti e quello che si andava ormai facendo sotto l'impulso della Direzione generale: *Casta Diva, Scarpe al sole, Passaporto rosso, Darò un milione*. Non sarà inutile rammentare qui le parole con cui la commissione giudicatrice, commissione internazionale alla quale partecipavano Francesi, Polacchi, Tedeschi, Ungheresi, ecc., giustificò i premi accordati ai quattro film: « Coppa Mussolini » per il miglior film italiano a *Casta Diva* (Alleanza cinematografica italiana) — « L'evocazione romanzesca di una personalità e di una vita illustre è ottenuta nel quadro dell'opera con larga visione, con piacevoli fantasie e con superbe qualità fotografiche. L'alta finalità di creare l'atmosfera musicale sulla tessitura delle immortali melodie belliniane è stata pienamente raggiunta, grazie alla regia sicura e scorrevole che caratterizza l'arte di Carmine Gallone. Il film costituisce un'opera tecnicamente e artisticamente perfetta, di un gusto e di un'atmosfera tipicamente italiani, che le conferiscono un sicuro e nobile significato internazionale ».

« Coppa del Ministero della Stampa e Propaganda » per il film italiano eticamente più significativo a *Scarpe al sole* (Industrie cinematografiche italiane - Artisti Associati): « L'epopea della guerra alpina e l'esaltazione del valore individuale nella solidarietà dello spirito di corpo e della vita paesana, sugli sfondi storici degli epici avvenimenti fanno di questo film una pagina originale e nobilissima della cinematografia di guerra. Nobile e spoglia di artifici allettanti, l'aspra vicenda è realizzata vigorosamente con l'aiuto della perfetta tecnica fotografica dell'operatore Terzano ».

« Coppa del Partito Nazionale Fascista » per il film italiano artisticamente più riuscito a *Passaporto rosso* (S. A. Tirrenia Film): « L'imponente fenomeno tipicamente italiano della emigazione rappresentato nel contrasto di due tempi e di due concezioni politiche e sociali anima di un soffio potente la vicenda drammatica di questo film che si conchiude con un eroismo d'alta finalità patriottica ».

« Coppa del Ministero delle Corporazioni » per il miglior film comico italiano a *Darò un milione* (Novella Film - Italia): « Film che affronta con sicura maestria una situazione paradossale, traendone spunti del più felice umorismo destinati certo al fa-

vore del pubblico, senza rinunciare alle più schiette esigenze d'arte ».

* * *

Si era dunque raggiunta veramente una atmosfera nuova. Eravamo lontani dall'Italietta provinciale degli *Uomini che mascalzoni* così nel grande film eroico e sinfonico che era *Scarpe al sole* come nella laboriosa e vasta rievocazione della emigrazione italiana di *Passaporto rosso* in cui venivano a confluire altissimi motivi di gloria per i figli di una nazione che ovunque e sempre aveva raggiunto con la sua opera e con il suo genio i confini del mondo. Eravamo lontani con *Casta Diva,* film di carattere internazionale, non solo per la sua impostazione finanziaria, non solo per la sua ricchezza e la sua ampiezza, ma anche e soprattutto per i suoi caratteri industriali, dalla *Teresa Confalonieri* che appena poteva reggere il confronto con il medio film straniero. *Casta Diva* in pochissimo tempo poteva battere sul mercato italiano gli incassi dei più grandi film esteri, *Casta Diva* portava in tutto il mondo il nome di un grande italiano strettamente unito alla fama di un risorgere della cinematografia nostra. Persino in quello che poteva essere considerato il meno importante dei quattro film, *Darò un milione,* si trovava un nuovo modo di intendere il film comico italiano, una nuova forma, un nuovo spirito: a tal punto che il soggetto di quel film è stato, come ognuno sa, acquistato in America e l'industria di Hollywood lo sta rifacendo. E questo fenomeno che si è verificato così per *Darò un milione* come per altri film italiani, basterebbe da solo a chiarire il capovolgimento che si andava verificando. Erano, prima, i film italiani realizzati come rifacimenti di film stranieri; oggi all'estero si realizzano rifacimenti di film italiani; non occore commentare la differenza.

Mostra 1936: *Squadrone Bianco, Cavalleria.*

Quello che nel primo anno era stato soltanto un rinnovamento interiore comincia ora ad assumere caratteri anche industriali, il progresso si riafferma sotto tutti gli aspetti e anche in una Mostra che vanta opere come *L'Imperatore della California, Il dottor Pasteur, La Kermesse Eroica* ed *È arrivata la felicità.* La produzione italiana non solo si mantiene nettamente all'altezza artistica e realizzativa della produzione straniera, ma suscita la più profonda ammirazione nei tecnici e nei competenti esteri i quali non possono fare a meno di constatare come in due anni l'Italia abbia completamente trasformato la sua posizione di fronte alla cinematografia mondiale. L'Italia, che in quel tempo era volta a ben più alte e più ardue conquiste, riusciva così, anche in questo campo, a dimostrare che l'intervento dello Stato fascista si era rivelato rapidamente benefico per le sue qualità di propulsore e di innovatore. L'immenso successo ottenuto all'estero da *Squadrone bianco* conferma con il disinteressato giudizio dei pubblici di tutto il mondo, che la cinematografia italiana era trasformata. Eravamo in realtà su una linea nuova. Abbandonato il concetto mediocrista di una produzione tutta e esclusivamente realizzata in vista del ristretto mercato interno, avviata la organizzazione industriale verso il principio di una produzione continuativa e coerente, ampliati i ranghi della cinematografia italiana con la immissione di elementi nuovi scelti fra gli artisti, e i creatori, in tutti i campi, eliminati con costante preoccupazione della sanità industriale e commerciale quegli elementi di dubbia moralità che contribuivano a tenere basso il livello della cinematografia italiana, potevamo considerare l'avvenire con piena tranquillità, sicuri che il progredire sulla linea da noi oramai determinata, non poteva che condurre la nostra cinematografia a quella riaffermazione sui mercati interni ed esteri, che era la sola possibile via di autentica rinascita.

* * *

Nel corso della stagione che segue, in cui apparve *Il grande appello,* il pubblico italiano, manifestando nettamente la sua preferenza per il film nazionale, compensando largamente gli sforzi finanziari ed artistici che erano stati compiuti, confermò che il

principio fondamentale per il risorgere della nostra cinematografia era il principio qualitativo. Elevare il livello qualitativo della nostra produzione, presentare al pubblico dei film che, moralmente sani, politicamente efficienti, socialmente benefici fossero in pari tempo spettacolarmente attraenti ed interessanti, questo era il compito che ci eravamo prefissi dal 1934, che era stato iniziato nel 1935 e si poteva dire sulla via del raggiungimento nel 1936. Era così giunto il momento di porre alla prova la organizzazione industriale che nel frattempo cominciava a crearsi, di esperimento per la nuova base tecnica, artistica, costruttiva che s'era formata.

Era soprattutto il momento, data l'impressione che avevano suscitato all'estero *Squadrone bianco* e *Cavalleria,* dato l'ambiente favorevole che all'estero era sorto dopo il successo di questi due film, di battere il ferro finchè era caldo. Bisognava cioè porre l'estero di fronte a realizzazioni che si imponessero per eccezionale carattere e particolare entità così industriale come organizzativa. Approfittare del momento favorevole per amplire la propaganda alla cinematografia italiana e impostarla su basi ancora più ampie e di maggiore effetto. Così Venezia vide l'anno scorso la presentazione di *Scipione l'Africano* e *Condottieri* a fianco dei quali *Sentinelle di bronzo* e *Il Signor Max* ebbero la loro ragion d'essere e la loro importanza.

Non è questo il luogo nè l'occasione per discutere il valore artistico di *Scipione* e di *Condottieri*: l'uno e l'altro hanno avuto diverse e alterne vicende, accolti con grandissimo favore in alcuni Paesi, con minore in altri, (la storia della carriera di *Scipione* sarà scritta un giorno e sorprenderà molta gente), questi due film comunque hanno ottenuto quello che era il loro scopo fondamentale: hanno attratto l'attenzione dei mercati cinematografici di tutto il mondo sul fenomeno di ampliamento industriale che si andava verificando in Italia. Essi avevano valore anche per un altro verso: erano due recise affermazioni di una tendenza che voleva condurre il film italiano ad una più alta e più nobile impostazione industriale capace di agire così direttamente come indirettamente sul mercato internazionale e di portare di fronte ai pubblici di tutto il mondo, attraverso il fattore grandiosità che garantiva la esportazione dei film, lo spirito e il senso nuovo dell'Italia fascista.

* * *

Con *Sentinelle di bronzo* la nostra cinematografia continuava quella linea eroica che era stata tracciata da *Scarpe al sole* e da *Squadrone bianco,* linea squisitamente aderente allo stato d'animo dell'italiano nuovo.

Con il *Signor Max* si portava la pura e semplice commedia sentimentale in un clima etico, affidandole compiti che fino allora essa non aveva conosciuti ed elevandola a dignità di ammaestramenti.

Anche trascurando le prime due Mostre cinematografiche precedenti la creazione della Direzione generale per la cinematografia, a conclusione di quanto si è detto possiamo serenamente constatare che a Venezia la cinematografia italiana ha segnato un continuo progresso per opera dell'azione del Ministero della Cultura Popolare. Progresso che non è stato soltanto inerente alle migliorate condizioni produttive nè alle trasformate condizioni tecniche. Progresso che non è stato soltanto industriale e commerciale. Quel che per noi conta è che in tre anni consecutivi la Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia ha veduto di fronte ai film stranieri, buoni o cattivi che fossero, utili o nocivi, importanti o medi, opere italiane che riaffermavano risolutamente principii politici, etici e sociali di schietta derivazione fascista, di innegabile coerenza spirituale per il mondo dell'Italia d'oggi, opere che onoravano in ogni senso la Nazione che le aveva prodotte.

* * *

Il cammino da percorrere prima di poterci considerare a Venezia in reali condizioni di parità con le maggiori Nazioni produttrici è ancora molto: illudersi di averne compiuto gran parte sarebbe pericoloso, ma noi speriamo che i film che saranno pre-

sentati quest'anno a Venezia costituiranno un nuovo passo sulla via di quel progresso che tre anni di lavoro fecondo ci permettono di considerare certo per il domani.

LUIGI FREDDI

(Da *Schermi nel mondo*)

LA DUSE PROTAGONISTA DI « CENERE »

Quelli della mia età hanno visto l'ultima Duse, hanno ascoltato la Duse ritornata, sessantenne e povera. « Comparirò dinanzi agli spettatori con il mio vecchio viso stanco e pieno di rughe e con i miei capelli bianchi e cercherò di dare loro la mia anima. Se mi vogliono così, sarò lieta e fiera. Se no, ritornerò al silenzio. Ma niente trucchi, niente *riverniciature,* niente menzogne ». Quelli della mia età ignorano la Duse protagonista delle tragedie dannunziane e interprete di Ibsen, la Duse di *Mirandolina* e della *Signora dalle camelie,* la Duse dell'odiatissimo Sardou e della *Moglie di Claudio,* di *Romeo e Giulietta* e di *Antonio e Cleopatra.* Di D'Annunzio e di Ibsen giungono alla ribalta, con l'ultima Duse, tre opere: *La città morta, La donna del mare, Gli spettri*: interpretazioni non sufficienti alla nostra ansia di indagine. Noi abbiamo còlto una sintesi, un'arte già definita, non abbiamo assistito al sorgere di una personalità; abbiamo accettato il miracolo, nno abbiamo visto nascere il miracolo. Mi ritrovo in un loggione, con i miei vent'anni bollettari; ho venduto, per potere ascoltare la Duse, molti libri, ho impegnato l'orologio della Cresima, il mio solo orologio, allora e adesso, (ma adesso non va più); non voglio perdere una recita, e risparmio sulle sigarette, le mie poche sigarette quotidiane. La Duse che torna è, per quelli della mia età, una favola vera; il nome della Duse, tante volte udito nella nostra savia casa, ci è dolce; ma ancora non sappiamo, di Eleonora Duse, il segreto.

La favola diventa vera: andiamo in loggione. Naturalmente, pensiamo a un'attrice bella. La Signora ha sessantaquattro anni, ma noi pensiamo alla Foscarina dannunziana. « Ella era per lui un motivo di visioni e d'invenzioni come le colline, come i boschi, come le pioggie... Di tutte le forme naturali intorno, per la diffusa luce, nessuna gli parve eguagliare in mistero e in bellezza quella faccia umana che lasciava intravedere di là de' suoi lineamenti una profondità sacra ove certo qualche grande cosa erasi compiuta in silenzio ».

La faccia « umana » di Eleonora Duse non sparirà più dal mio ricordo: misteriosa bellezza di quel viso non bello, e solcato e stanco, benedetto dalla poesia e dalla sofferenza. E quella voce; quelle mani; e quei capelli bianchi, sacri come il dolore. Non un'attrice, ma una creatura: una scarna, minuta, dimessa, consolante, sovrana creatura; un'anima, e un destino.

Mi rivedo in loggione alla recita del *Così sia* di Gallarati Scotti: sera di tempesta. L'opera è esilissima, e non vi è astuto mestiere. Le semplici, monde parole sono aggredite dai fischi, la « ingenuità » della protagonista — la cristiana « ingenuità » delle anime credenti — provoca la ironia; ma là, alla ribalta, ogni battuta è difesa: Eleonora Duse combatte. La Signora ha sempre combattuto per la poesia, e Sardou, è un vecchio nemico. « Chi ci libererà dalla dannata *ficelle,* la insopportabile odiosa, grottesca *ficelle* che rompe il filo del canto e ricaccia l'interesse del dramma in un piano inferiore? Nel teatro confluiscono tutti i generi letterari, dal romanzo poliziesco alla lirica pura. Ebbene, man mano che invecchio, sento che solo in questa ultima espressione il teatro ritroverà la propria regalità ».

Parole di Eleonora Duse, la più grande attrice del mondo; ma parole — o autori, o attori — senza ascolto. Ritornata al palcoscenico, la Signora si rivolge ai giovani, ai poeti: chiede un'opera a Govoni, a Bontempelli, a Rocca; scrive a Gino Rocca: « Ora che avete finito voi di battagliare comincio io. Comincio per voi, per voi giovani che avete eroicamente vissuto tante stragi... Sono qua: un po' logora, un po' curva, tutta bianca, molto vecchia... Mi volete lo stesso? Ho tanta fède in voi, nelle nuove generazioni della guerra, che posso serbare un po' di fede anche per me... ».

Nel *Così sia* di Gallarati Scotti la inquieta Signora ama quella certezza di Dio; e l'opera appare. L'insuccesso è previsto; ma non importa. Davanti al pubblico che si ribella, ecco che le parole di San Giovanni torneranno alla mente della Interprete: « Non è qui che troverai il riposo, o Signore ».

Il riposo è ad Asolo.

* * *

Questo ragguaglio vuole dirvi di Eleonora Duse attrice cinematografica. Nel recente volume dedicato alla vita della Duse da Olga Resnevic Signorelli — un attento e appassionato volume, del quale ha già scritto, sul *Carlino,* scrupolosa e vibrante, Lola Bocchi — il capitolo sulla esperienza cinematografica della Signora è fra i più raccomandabili. Il volume non è un saggio sull'arte della Duse; dalle nitide e folte pagine balza una donna senza pace, randagia e misericordiosa, con tanta pena e con tanta bontà nel cuore crocifisso. Alle molte informazioni edite, la Resnevic Signorelli ha aggiunto con vincolato ordine narrativo, lettere ed episodi non ancora palesi: e la vita fiera, « disperata, fidente » della « Divina » ci è, adesso, davanti, intatta e umanissima. Un ottimo libro, finalmente, su una Grande Italiana. Assai significative sono le lettere della Duse sulla recitazione, sulla necessità di « vivere » il dramma del personaggio (o Diderot, ecco una implacabile avversaria); e certe notazioni di Ciro Galvani, attore e amico fedelissimo, notazioni trascritte dalla Resnevic Signorelli, confermano quelle idee. Trascriviamo anche noi dal taccuino di Galvani. « Prova di *Hedda.* Prima di cominciare, la Duse dice d'avere un libro per me, vuole darmi un libro da leggere per questa sera. Se farò attenzione a quell'acuto esame del carattere di Erberto, questa sera è certo che lo renderò meglio. Va in camera sua a prendere il libro e me lo porge aperto verso le ultime pagine, piegate in un angolo. E' di Maurice Bigeon, *Les révoltés scandinaves.* Cerca i suoi occhiali e riprende il libro per leggermi subito alcuni passi. Si prova. In un intervallo dice che per recitare bene questi tipi bisogna essere infelici ». Galvani è giovane, gagliardo, vittorioso, e non ha, beato lui, dispiaceri. Invece « io recito bene perchè ho delle amarezze in corpo ». Bisogna che Galvani vada alla ricerca di amarezze. La Signora « si preme forte il petto, e gli occhi sono già pieni di lacrime. Si domina, si rimette a provare. Finite le ultime scene si avvicina a me, che stavo seduto, e aprendomi una tasca della giacca ella stessa vi mette il libro ». Dice ancora: « Non bisogna andare al caffè, oggi; bisogna leggere e tornare a teatro pieni di queste belle confessioni scandinave ».

La Duse si avvicina subito allo schermo. (« L'Italia è un gran paese! Se sapessimo amarlo bene ogni canto di questo paese, e far con esso dei buoni film! »). Lontana dalla ribalta, la Signora è spettatrice assidua in quei cinema fuori di mano, i cinema dei poveri. Nel 1916 — una « stella » si fa chiamare, sui cartelloni, « la Duse del cinematografo » — la Signora accetta l'offerta di Ambrosio. « Ma la scelta dell'argomento è cagione di difficoltà. La Duse vede il cinema sopratutto come un mezzo di espressione lirica, musicale, un'arte di trasposizione: non fotografie che si muovono, ma una specie di musica che prende corpo. Vorrebbe rappresentare cinematograficamente le poesie di Rimbaud, di Baudelaire, di Pascoli. Riduce a tela di film *Les lieus invisibles* di Selma Lagerlöff ».

La Duse, dunque, intende — prima di molti cineasti — la nuova arte, la originalità, il significato, il linguaggio dello schermo; ella intende che il cinema è poesia. « Arturo Ambrosio, invece, vorrebbe fare di Eleonora Duse la figura centrale di un filmone, circondandola delle migliori stelle. Ma la Signora si ribella. Alla fine l'accordo è raggiunto sul romanzo di Grazia Deledda, *Cenere,* che accontenta la Duse perchè ella può recitare in una umile storia umana, che arriverà al cuore delle genti di ogni paese e di ogni ceto ». Ritornare al pubblico... E la Duse esita, ha paura. Scrive: « Oggi non sarà *firma* di contratto, ma certo *impegno,* e da stamane ho un'antica angoscia, anch'io, in cuore! Perchè lottare ancora? *Ritornare al mondo* quando tanto ho lottato per scordare la parola arte! Oggi mi sento piccola

e spersa, e mi fa male vivere ». Questa è la Duse « disperata »; ma la Duse « fidente » risorge: « Porterò con me tutto Ibsen, e quello ara la terra bene... ». « Conto i giorni per ritornare al lavoro. Sincerità, chiarezza, concisione, e il lavoro riuscirà bene. Ogni giorno riguadagnerò forza ». Il romanzo della Deledda è ridotto a « soggetto » dalla Duse stessa; e il « soggetto » è sceneggiato dalla Duse e da Febo Mari. (Una parte della sceneggiatura è trascritta in un recente volume della Resnevic Signorelli.

Comincia la lavorazione, e l'Attrice si tormenta. Confida a Mari angosce e speranze: intanto, niente « primi piani ». « Il *primo piano* mi fa terrore. Preferirei tornarmene nella mia solitudine. Ho visto, in certi film, ho visto certe penombre, certi scorci che farebbero al caso mio ». Chiede di restare nell'ombra, ci vada Mari in « primo piano », « verso la folla — verso la belva », Mari « che ne ha la forza... ». A pellicola terminata (« quel mio film è certo un *abbozzo* ») la Duse dice: « Quei signori della *Ambrosio* volevano una *riproduzione* di vita. Invece, io ho sempre cercato, in arte, una *trasposizione* di questa... Forse vi è in quella *trasposizione* da vita ad arte una parola non visibile, ma pur trasparente, in quel film, per uno che sia *iniziato* alle visioni dell'anima ». E passato qualche tempo: « Non so perchè, *Cenere*, ieri sera, non mi faceva più schifo — ma bisognerebbe rifarla ».

Non era nata *stella*. Eleonora Duse, nemica dei « primi piani ».

* * *

Non ho mai visto *Cenere*, e i pochi fotogrammi riprodotti nei libri e nelle rassegne non bastano a chi vuole sapere. (Ho ancora davanti agli occhi un *Michele Perrin* con Novelli, « girato » a Rimini in due giorni e proiettato la settimana dopo: ero fanciullo ma il mascherone di Novelli è fermo, e spicca, nella mia memoria). Racconta la Resnevic Signorelli: « Fu un pomeriggio di giugno, nel '17, che andai con Papini a vedere *Cenere*. L'ultimo quadro è in alta montagna: ella muore. L'attimo della morte è tutto racchiuso in pochi, lievi movimenti della mano serrata che si abbandona, ricade. Uscimmo commossi, turbati, in silenzio. Papini comprò per la Duse delle rose bianche e io gliele portai all'albergo... Mi parlò del rapimento che aveva provato recitando *Cenere*. Nella scena in cui i montanari la portano sulle braccia, aveva detto a uno, credendo fosse stanco: *Riposate, sono pesante*... L'uomo, solido, forte, aveva risposto: « No, mi sento commosso: ho sentito sempre parlare della Duse, la immaginavo giovane e bella, e la vedo così... ». (Simile a me, il montanaro).

Poi a un tratto, la Duse, quel giorno, ricordò Venezia, un'alba lontana, a Venezia... « Erravo sola, dopo una notte insonne. Improvvisamente me lo vidi davanti, che scendeva da una gondola. Si parlò di arte, della miseria dell'arte nel teatro d'oggi... Non si disse parola di impegno, ma tacitamente, fra noi due, fu segnato un patto... E dopo nove anni avvenne il distacco, che è il fatale destino delle cose che hanno una nascita e una morte ». (Il Poeta, allora, viveva la sua eroica vita di guerra).

La Signora aveva sul cinema — « muto », si intende — idee precise. « È un campo tutto nuovo e, secondo me, il primo errore consiste nel fatto che versiamo vecchio vino negli otri nuovi. La maggior parte di noi è gente già guastata dal teatro, abituata all'aiuto della parola. È molto più facile esprimere un sentimento quando abbiamo l'aiuto della parola, della voce. Il cinematografo ha bisogno di altri mezzi... Il secondo errore mi sembra quello di adattare per il cinematografo le opere pensate per il teatro: sono due lingue diverse, e non si può balbettarle così confusamente. Mi dispiace che non sono più giovane: mi sarei messa con tutte le mie forze sulla nuova via. e sono certa che qualche cosa avrei trovato ».

Queste idee contano anche oggi, le raccomandiamo ai cineasti. Aveva ideato alcuni scenari lirici: *Gli addii* (« una fantasia sull'angoscia della partenza »); *Ritorno* (« una donna, travolta da una vita di passione, rimasta tanti anni lontana dalla sua terra, vi ritorna con l'anima piena di triste saggezza »); *Leggenda*... Voleva interpretare una *Santa Caterina da Siena*, « oppure un altro

soggetto sacro. E si illuminava di gioia alla visione delle campane che suonano all'alba ».

* * *

Fotogenica, Eleonora Duse? Si. Splendeva l'anima in quel volto benedetto. Ma *Cenere* non ebbe fortuna, l'opera venne ritirata, quasi subito, dalla circolazione. Afferma l'avvocato Francesco Soro — l'avvocato del cinema — che la Signora non accusò mai il regista; e la sparizione della pellicola dal commercio non fu ottenuta con il pagamento di una grossa somma. « I difetti organici, che si erano venuti determinando nel film durante la lavorazione, avevano assunto un maggior risalto nel montaggio: e se ne rese conto la Duse, che volle rifatte molte scene e cambiate alcune posizioni. *Cenere* fu un affare mancato, un film perduto: ecco tutto ». Ma io penso che nella pellicola ci sia una parola, *quella* parola, « non visibile, e trasparente ».

Qualche copia di *Cenere* esiste ancora.

E. Ferdinando Palmieri

(Da *Il Resto del Carlino*)

L'EUROPA ALLA RISCOSSA

Che il cinema europeo comincia a far sul serio, se ne sono accorti anche in America. Restii ad uscire dal loro mondo, gli yankees non ne avrebbero avuto nemmeno il sospetto se ad aprir loro gli occhi non fosse intervenuta la statistica, questa intelligenza automatica alla quale, nella natura di macchine in cui vivono, hanno affidato il compito dell'indagine e la funzione della critica. I risultati dell'inchiesta svolta da un grande cinematografo specializzato nella proiezione di film stranieri hanno dato l'allarme; la documentazione su lo scarso rendimento di alcune grandi stelle pubblicata dai proprietari di sale cinematografiche ha finito di sconvolgere i produttori convincendoli che una grave crisi è in atto e che è necessario in un modo o in un altro correre ai ripari. Cifre alla mano, si son messi a discutere e a polemizzare.

Se soltanto il 43% del pubblico che ha potuto paragonare la migliore produzione nazionale con la migliore europea è favorevole a Hollywood mentre il 40% preferisce nettamente l'Europa (il rimanente 7% è costituito da voti nulli); se la Garbo, la Dietrich, la Crawford, la West e William Powell e Gary Cooper e Clarke Gable non rendono più come un tempo e comunque assai meno di quanto costano, qualche cosa ci deve essere sotto. L'Europa viene proprio alla riscossa? O non è piuttosto l'America che si è lasciata andare, cristallizzandosi in formule sfruttate e superate? Bisognerà tornare a scuola dagli europei come quando Griffith si comprò una copia di *Cabiria* per studiarla a suo agio e furono chiamati Sjöström e Stiller per insegnare l'estetica della nuova arte? Non ostante gli acquisti di direttori e di scrittori che Hollywood va copiosamente facendo in Europa, la situazione è assai lontana dall'essere giunta a questo punto; ma è anche abbastanza grave da provocare seri ed energici richiami ad una più viva ed originale produzione.

Ha cominciato Frank Nugent, l'autorevolissimo critico del « New York Times », il quale non si è peritato di dire alcune dure verità. « Tecnicamente la supremazia di Hollywood è ancora indiscutibile. Per quel che riguarda le scene, i costumi, il trucco, l'illuminazione, la fotografia e il sonoro gli studi di Hollywood non temono concorrenza; ma artisticamente, e intendiamo con questo la maturità e le trattazioni del soggettista, la sua motivazione e la sua messa in opera, i nostri film sembrano handicappati da tutti i formidabili ostacoli che la struttura commerciale dello spettacolo cinematografico semina per la strada ». E dopo aver spiegato di non pretendere affatto dei film d'arte pura, di non essere per nulla contrario al romanzetto, alla commedia musicale, alla farsa brillante o al dramma sentimentale, conclude affermando di non ricordare di aver mai chiesto dei film per un pubblico speciale: « Quello che ho chiesto è proprio il contrario: di non fare cioè dei film per un pubblico speciale, dei film che si rivolgano specialmente alla parte più bassa e volgare del pubblico ».

Samuel Goldwyn ha detto parole ancora più aspre. « Le pellicole prodotte ad Holly-

wood sono inferiori a quelle prodotte in Europa soprattutto se si tien conto del loro costo. Molti film messi recentemente in giro in America sono un insulto all'intelligenza: sono adatti alla mentalità di un bambino di dieci anni. Io so dove è la radice del male. È nella codardia dei produttori americani. Essi sono stati troppo cauti, essi hanno mancato d'iniziativa e d'immaginazione, essi si sono attaccati pietosamente e per troppo tempo a delle formule che il pubblico è stanco di veder ripetere all'infinito. Un altro male è che la nostra industria mette in cantiere troppe pellicole: è ridicolo pensare che Hollywood possa fare ogni anno un mezzo migliaio di buoni film col limitato talento creativo che possiede ». Fatte alcune osservazioni pratiche sul modo migliore di limitare la produzione evitando che ogni programma cinematografico continui a contenere due film, lo spietato Goldwyn prosegue: « Non è vero che le stelle sono pagate troppo. Sono pagate quanto potrebbero rendere e se non rendono la colpa non è loro. Mettetele in pellicole più intelligenti, più vivaci, più ricche, più nuove, ed esse torneranno a rendere come prima ».

Nella polemica è entrato anche Alessandro Korda che è oggi il maggior produttore inglese e, naturalmente, ha buttato olio sul fuoco tuonando contro l'incapacità dei suoi più diretti concorrenti. « La superiorità tecnica dei film americani su quelli europei è incontestabile; ma la tecnica di una produzione non compensa della mancanza di originalità nella presentazione e nella elaborazione di una vicenda. Sia a Hollywood che in Europa è l'originalità del tema che conta: le storie di Charlot non sono state mai perfette dal punto di vista delle fotografie e delle scene. I temi dei film di Hollywood sono troppo angusti. Troppa importanza vi è data ai così detti « elementi di sicurezza » del successo. Certo la formula ha la sua importanza; ma, almeno per ciò che riguarda i soggetti, essa è stata esagerata al punto che oggi non soltanto danneggia il valore artistico di un film, ma anche il suo valore commerciale. Non sono i film-formula che segnano le nuove vie, ma piuttosto quei rivoluzionari film-sorprèsa che, malgrado la tirannia della formula, Hollywood mette fuori ogni anno per chi sa quale curioso accidente. Il cinema europeo sta oggi esplorando nuovi campi; e sta all'avanguardia con tutti i rischi che questa posizione comporta ».

Insomma critici e produttori, americani ed europei, sono tutti d'accordo, come si vede, nel riconoscere una crisi del cinema americano ed una superiorità almeno potenziale di quello europeo. E se lo riconoscono anche gli americani, che secondo uno dei loro maggiori sono il popolo destinato a guidare il mondo, non ci possono essere dubbi in proposito: la cosa deve essere vera.

***

Sono ormai più di vent'anni che fra il vecchio e il nuovo mondo s'è ingaggiata una gigantesca partita a colpi di rulli di celluloide: almeno da quando *Cabiria* tenne lo schermo per oltre un anno a New York e gli americani si convinsero che il cinema poteva dare qualche cosa di meglio e soprattutto di più redditizio delle farse di Mac Sennet a base di inseguimenti, di torte di crema su la faccia e di « bathing-girls ». Le vicende sono state alterne; ma fin dall'inizio le formule imbrigliarono la nascente industria americana mantenendola su la falsariga dei successi europei. Vi furono così le serie dei melodrammi sentimentali ispirati dalla produzione italiana e delle pellicole poliziesche ad episodi copiate da quella francese: in seguito, conquistata una certa autonomia alla scuola di Griffith con l'opera degli Ince, degli Ingram, dei De Mille, dei Niblo, il cinema d'oltre oceano cominciò ad imitar sè stesso. E da allora la storia del cinematografo non conosce che due strade: quella di coloro che rifanno eternamente le opere consacrate da successo e quella di chi pretende di rinnovare ad ogni costo. La prima fu battuta dalle grandi industrie e quindi principalmente dagli americani; la seconda dai produttori e dai registi europei.

A voler seguire passo passo l'evoluzione del cinema come arte, il suo affermarsi e il suo consolidarsi, è facile osservare come

essa sia costantemente e quasi esclusivamente legata all'opera dell'Europa e degli europei. Da Pastrone (*Cabiria*) a Guazzoni, da Chaplin a Sjöström (*Proscritti* e *Carretto fantasma*), da Stiller (*Padrone di casa*) a Dreyer (*Giovanna d'Arco*), da Lupu-Pick (*Notte di San Silvestro*) a Wiene (*Dottor Calligari*), da Pabst a Lang, da Dupont (*Varieté*) a Lubitsch, da Stroheim a Sternberg, da Murnau a Mamoulian (*Vie della città*), da Gance a Feyder, dalle ricerche e dagli studi di Delluc e di Epstein a quelli della Dulac e di Béla Balàzs, da Eisenstein a Pudovchin, da Flaherty a Lloyd (*Cavalcata*), da Junghans (*Questa è la vita*) alla Sagan (*Ragazze in uniforme*), da Clair a Duvivier, sono stati sempre gli europei — in Europa o in America — a segnare le tappe incalzanti di una travolgente ascesa, a provocarne e a segnare gli sviluppi, a rinnovarne i temi e le tendenze. Per suo conto l'America ha dato, dopo Griffith, poche personalità degne di rilievo (Cruze, Van Dyke, Vidor, Borzage, Capra, Ben Hetch e Mac Arthur, Hataway, Ford); ma la maggior parte di esse lega il proprio nome ad uno o due film soltanto per essersi facilmente adattate ai compromessi della produzione commerciale sottomettendo alle esigenze del « mestiere » le possibilità del proprio ingegno e del proprio temperamento. L'aria di California, così vivificante per la tecnica, sembra micidiale per l'arte: mantenervisi puri è quasi impossibile. È riuscito solamente a Disney.

A questo proposito è interessante sentire l'opinione di uno dei più acuti studiosi della psicologia e della civiltà americana, Waldo Frank, il quale nella sua « Nuova scoperta dell'America » scrive: « In America la novella e il film devono avere una precisione meccanica: l'originalità e la verità sono facilmente sacrificati ai bisogni della formula. Un'arte siffatta può d'altronde ripetersi all'infinito senza cessare di piacere, dato che il suo valore consiste nella sua forma meccanica. Questa forma assicura una specie di successo indiretto. L'arte americana è una « macchina per il successo »; il messaggio contenuto in un'opera, le peripezie, l'atmosfera, tutto deve rispondere a tale teoria. L'efficienza, la rapidità, la regolarità, sono gli attributi di quest'arte il cui scopo è quello di stimolare l'istinto della « potenza ». È superfluo sottolineare la contraddizione esistente fra un tale stato di cose e il vero fine dell'estetica ».

Le vicende salienti della lotta fra Europa e America occupano i cinque anni che vanno dal '23 al '28. È il periodo d'oro del muto, delle grandi migrazioni europee verso Hollywood, degli studi estetici, delle esperienze avanguardiste, delle ricerche individuali che formarono il capitale più prezioso dell'arte cinematografica: è il periodo della moda intellettuale del cinema. L'America, pur di affermarsi, non bada a spese nè a concessioni; attinge senza ritegno al vecchio mondo, acquista uomini, si annette idee, stabilisce un'attiva corrente di scambi fra l'avanguardia europea e la propria industria. Fra le due tendenze che trascinavano il cinema verso il commercio o verso l'arte, era la seconda che sembrava così destinata a prendere lentamente il sopravvento. Ma la rivoluzione industriale che seguì l'avvento del parlato sconvolse ogni cosa. « In meno di un anno, scrivono Bardèche e Brasillac, tutti quegli sforzi che avevano cercato di elevare il cinema ad un rango veramente artistico vennero condannati e abbandonati. La facilità e la mediocrità trionfarono ed ebbero inizio gli anni senza avventura del cinema sonoro ».

La causa principale di questo ritorno alla mediocrità dipese dalla questione linguistica che ha dato i maggiori vantaggi alle case americane, a quelle cioè che per la loro fondamentale struttura commerciale avevano sempre mostrato una netta ripugnanza verso le nuove forme. Il possesso dei brevetti e di grandi capitali, diede modo a Hollywood di mantenere per qualche tempo il monopolio della produzione senza dover più combattere per imporsi sul mercato mondiale. Dettò legge, impose la sua maniera. le sue formule, il suo gusto, il suo stile: credette che il trionfo fosse definitivo e si mise a vivere di rendita su le posizioni conquistate. Ma l'Europa non si era arresa: dopo qualche anno di sbandamento e di silenzio il segnale della riscossa fu levato da René Clair. Su la sua scìa si misero un

po' per volta Inglesi, Viennesi, Tedeschi, Ceki: l'Europa fece risentire la sua voce. Ed oggi la partita che sembrava chiusa si riapre; la guerra di celluloide ricomincia. E vi partecipa tutta l'Europa.

* * *

La forza del cinema europeo deriva dalla sua stessa debolezza: dalla mancanza vale a dire di grandi organizzazioni operanti la produzione in serie, dal suo carattere indipendente, moschettiero, artigiano e dalla ristrettezza per lo più nazionale del mercato che agevola il pieno manifestarsi delle personalità artistiche dei soggettisti, degli sceneggiatori e dei registi. Le iniziative private e isolate non imbrogliano i talenti, non impastoiano le fantasie, non chiedono compromessi: chi fa il film non è un funzionario sottoposto alle direttive dei consigli di amministrazione e dei capitani d'industria; ma l'artigiano alla cui capacità e al cui valore individuale si affidano i finanziatori contando sul contributo della sua intelligenza e della sua personalità. Ed ecco perchè l'Europa pur non avendo un cinematografo — vale a dire una tradizione continua, partecipe della civiltà continentale — può vantare eccellenti opere cinematografiche.

Se si esamina la produzione di questi ultimi tre anni, si vedrà che mentre l'America si è cristallizzata su di una vasta produzione media tecnicamente perfetta ma stereotipata, l'Europa a conclusione di un interessante periodo di tentativi e di ricerche ha dato vita a film significativi, originali, vitali, e talvolta anche rinnovatori. Dall'*Uomo di Aran* di Flaherty che è un vero poema epico e la più pura opera d'arte prodotta dal cinematografo, ad *Estasi* di Machaty col suo torbido e morboso naturismo froidiano; da *Delitto e castigo* di Chenal che resta il più stupefacente esempio di adesione all'atmosfera di un romanzo, al suo spirito e alla sua intima sostanza umana, alla *Kermesse eroica* di Feyder così intensamente impregnata della potenza rappresentativa dei pittori fiamminghi e così gustosamente pervasa di giocosa ironia; da *Poil de Carotte*, a *Pépé le Moko*, a *Carnet de Bal* di Duvivier; dalla *Grande illusione* di Renoir vibrante di una commossa polemica umana, nazionale e sociale, al *Richiamo del silenzio* di Poirier solenne cantico di virile drammaticità; dalla *Tempesta in un bicchier d'acqua* di Korda, alla *Ragazza era giovane* di Hitchcock; da alcune sequenze del *Figliol prodigo* di Trenker, all'estetismo celebrativo e documentario di *Olimpia* della Riefensthal, è tutto un seguito di opere egregie che non trovano rivali al di là dell'oceano.

Alla piacevole ed esteriore intelligenza da « faiseurs de pièces » degli americani, gli europei oppongono una più viva coscienza espressiva e rappresentativa. Il rilievo vigoroso dei particolari, la descrizione veristica degli ambienti, l'accentuazione lirica dell'atmosfera, la composizione pittorica delle scene, sono le loro armi; buone o cattive secondo il caso e l'uso, ma sempre fondamentalmente cariche di suggestione. Sono questi elementi che hanno conferito alla produzione europea quel carattere letterario che molti disapprovano e molti esaltano. Può darsi che l'obbiettività narrativa e l'elegante lucentezza del cinema americano, energetico, moralista e convenzionale, rispondano meglio alla natura dello spettacolo cinematografico della macerata complessità descrittiva e psicologica dei film europei; ma è innegabile che in questi ultimi si sente con gradimento che alla creazione dell'opera ha presieduto il fervore di un sentimento, il calore di un pensiero, la spinta di un'ispirazione denotanti l'effervescenza di un ricco mondo interiore. L'intensità drammatica delle situazioni e delle vicende ne risulta approfondita e si forma intorno ad esse non si sa qual risonanza che lascia nello spettatore emozioni non del tutto fittizie e passeggere. L'incanto dell'arte nasce appunto da questi elementi: per un pubblico non del tutto candido e vergine, tutto ciò costituisce un'attrazione insostituibile.

Questi caratteri appaiono particolarmente evidenti nel cinema francese che è passato oggi — dopo la breve e rumorosa fioritura di quello inglese e le delicate ma discontinue esperienze di quello danubiano — alla

testa della produzione europea con uomini e con film che contano fra i migliori. L'originalità dei temi, la spregiudicatezza delle descrizioni, la crudezza dei dialoghi, l'incisività dei particolari, l'intensità delle atmosfere, l'arditezza di certi lirismi, lo hanno elevato ad un livello che da anni era rimasto irraggiunto. Quanto sono lontani da questa forza suadente e intelligente la fluidità maliziosa e il dinamismo giovanile degli americani così lustri e manierati, dove tutto è troppo bello, troppo facile, troppo ricco! Hollywood vi sfigura, al confronto, come una fotografia dinanzi ad un quadro. Colpa della troppa industrializzazione o dell'eccessivo collaborazionismo nei quali le personalità si smarriscono e si stemperano? Del lavoro in serie che conduce allo stereotipato, o della produzione a requisiti universali che spinge al generico? Sarebbe difficile precisarlo. Quello che è certo è che Hollywood si sente seriamente minacciata ed ha già suonato il campanello d'allarme.

L'Europa d'altra parte non sembra disposta ad allentare l'impeto della sua riscossa. Dovunque, in Italia, in Germania, in Inghilterra, si lavora sodo. I propositi sono seri; i risultati non potranno essere che altrettanto seri. La lotta, nella quale questa volta non sono soltanto impegnati gli interessi industriali ma anche gli orgogli nazionali, non sarà dunque nè semplice nè breve. Staremo a vedere chi la spunterà.

ERMANNO CONTINI

(Da *Lo Schermo*)

RICORDO DI WIENE

In una clinica di Parigi, a cinquantatrè anni è morto qualche giorno fa Robert Wiene. Egli stava lavorando intorno a un film che dovette essere completato dai suoi assistenti: *Ultimatum* interpretato da Dita Parlo, Erich von Stroheim. L'azione di questo film si svolge durante la grande guerra ed è facile capire che si tratta di un tipo di pellicola di moda oggi in Francia (da *La grande illusion* a *Mademoiselle Docteur*).

Wiene aveva accettato l'incarico di dirigerlo dopo aver accarezzato per tanto tempo l'idea di rifare quello che viene considerato il suo capolavoro: *Il gabinetto del dottor Calligari*. Si può dire anzi che il nome di Wiene rimarrà legato a questo film realizzato circa venti anni fa e del quale molto si è parlato, specie si è scritto sui libri di cinema e si sono pubblicate qua e là fotografie.

È facile capire infatti anche da una sola fotografia qual'è il tono di questo film, tipico rappresentante dell'espressionismo tedesco fiorito in una epoca del cinematografo in cui motivi d'espressione di altre arti venivano in soccorso del cinema per crearne un'arte genuina e ortodossa. Infatti nel *Gabinetto del dottor Calligari* grande importanza aveva la scenografia, dovuta ai tre architetti Warm, Herlth e Röhrig che avevano disegnato bozzetti adatti non soltanto ad un film d'avanguardia, ma per uno spettacolo teatrale altrettanto idonei. La recitazione degli attori, nonchè la loro truccatura era del tutto corrispondente a tale scenografia.

La vicenda del Dottor Calligari (interprete Werner Krauss) e del suo succube Baldovino (interprete Conrad Veidt) rimarrà a rappresentare nell'ambito della storia del cinema un tipo di film cui non fu dato seguito. Lo stesso Wiene ritenterà tuttavia la prova con un *Raskolnikoff* dal *Delitto e Castigo* di Dostojevsky e più tardi con *Le mani di Orlac*. Se con il primo di questi due film era tenuto ad una aderenza al celebre romanzo, nel secondo ogni trasfigurazione appariva meglio giustificata. Ma qui la scenografia e l'ambientazione erano normali, borghesi. Tuttavia Conrad Veidt che nel *Calligari* era stato uno degli interpreti, si muoveva con gli stessi gesti allucinati e nervosi. La vicenda, di un pianista ove per un disastro ferroviario cui partecipa, vengono amputate le mani e sostituite con quelle di un criminale, consentiva, per lo strano presupposto, atteggiamenti di tal fatta, cui s'aggiungano gli sguardi del protagonista e quelli di Fritz Kortner.

In seguito Wiene, tralasciò, pur ricordandosene ogni qual volta gliene capitasse

l'occasione opportuna, i modi allucinati e le illuminazioni contrastate. Passò da un genere all'altro di film con una certa disinvoltura; gli fu dato di realizzare *I.N.R.I.* sulla Passione di Gesù Cristo e *Il Cavaliere della Rosa*. Io conobbi di lui soltanto negli ultimi anni i film che gli diedero fama, cioè i primi cui ho accennato. Il primo film che di lui vidi era una banale storia di cui ho dimenticato anche il titolo italiano, di maniera; e trattava di una ragazza (Lili Damita credo fosse l'interprete) che ad un certo momento si trovava per i lunghi corridoi di un palazzo misterioso. Quei lunghi corridoi, in fondo non sono altro che le scene del *Dottor Calligari*.

Col parlato ritroviamo ancora Wiene alle prese con un soggetto strampalato. È il dramma di Paul Lindau che gli offre lo spunto per *Il procuratore Haller*; non conosco l'edizione di Wiene, bensì un rifacimento in italiano, col titolo *Il caso Haller*, diretto da Alessandro Blasetti nell'epoca in cui era venuta la mania ai produttori italiani di rifare le pellicole straniere e specialmente quelle tedesche. Che importanza avesse questo *Haller* per essere rifatto in italiano non so. Certo valeva meglio la pena di vedere la edizione originale. Si trattava di un caso di sdoppiamento di persona, che permetteva quindi a Wiene di ritornare ai suoi primitivi toni allucinati. E, con questo, rinasceva il desiderio di rifare, in parlato, il suo capolavoro. Lo stesso desiderio ebbe ad un certo punto uno degli interpreti di quel film, Friedrich Feher che negli ultimi tempi si era dimostrato anche un originale regista (qualcuno avrà visto *La sinfonia dei banditi* a Venezia, o almeno un film che Feher venne a girare in Italia anni or sono, *Il suo bambino*). Sia Wiene che Feher avevano avuto trattative con la Francia e anche con l'America, salvo errore. Ma più di una volta accadde di leggere sui periodici che *Il Gabinetto del dottor Calligari* sarebbe stato rifatto.

Invece così non avvenne. E un giorno ci accadde di leggere il nome di Wiene come regista di *Ultimatum*. Anche egli come Pabst, Siodmak, Ozep e altri, era stato assorbito dal cinema francese. Ma il film, la malattia non gli concesse di finirlo. Tuttavia anche se altri lo finisce, rimarrà sempre un film suo; e l'interesse per vederlo non sarà minore.

F. P.

(Da *L'Ambrosiano*)

LA REGISTRAZIONE E LA RIPRODUZIONE DELLA PAROLA

Il film sonoro comprende generalmente la registrazione della musica, dei rumori, della parola e del canto.

Il problema della registrazione della parola e del canto ha una grande importanza, e per questa ragione appunto è utile studiare le condizioni necessarie per ottenere una soddisfacente riproduzione della voce umana.

La scala delle frequenze musicali fondamentali si estende dagli 8 ai 4200 periodi al secondo, ma per conservare ai suoni musicali il loro « timbro » caratteristico bisogna aggiungere almeno le prime armoniche delle note fondamentali: la gamma necessaria per ottenere una buona registrazione e una riproduzione soddisfacente corrispondente si estenderà dunque sino ai 10.000 periodi al secondo.

Nonostante le apparenze, il problema della registrazione e della riproduzione della parola è molto più difficile da risolvere di quello della musica per il fatto che, generalmente, l'uditore medio riconosce molto più facilmente i difetti di una riproduzione imperfetta di un discorso, di una conferenza e di un dialogo e distingue meno facilmente invece i difetti relativamente più gravi di una audizione musicale, e questo perchè il suo orecchio è male esercitato, oppure perchè ha delle nozioni musicali molto elementari.

Anche in questo caso è sempre in giuoco la famosa questione dell'accomodamento dell'orecchio umano per una certa gamma di frequenze che è abituato ad udire più frequente.

La parola infatti si ode in ogni momento, in qualsiasi circostanza ed in qualsiasi luogo nella vita, se ne valuta ogni sfumatura e si apprezza ogni variazione in base alle

emozioni che tradisce, mentre la musica viene udita da certuni molto raramente e bisogna pure ricordare che altre persone ancora, che amano poco la musica, non riescono ad abituare il proprio orecchio alla percezione dei suoni musicali, forse perchè li ascoltano senza alcuno interesse.

Questi fenomeni, che possono forse sembrare al lettore di poca importanza, devono essere studiati invece profondamente e ricordati, per il fatto che costituiscono la base principale per uno studio razionale ed intelligente sulla acustica delle sale di proiezione.

Com'è noto, in certi cinematografi, e ne abbiamo molti (purtroppo!) si distingue molto male la parola e discretamente la musica.

In questi casi sarebbe invece preferibile distinguere meno bene la musica e più chiaramente la parola, appunto per le ragioni che abbiamo in precedenza esposte.

La riproduzione più o meno buona della musica, ciò non deve essere dimenticato, è cosa relativamente facile anche in quei locali realizzati con i sistemi acustici più empirici.

Esiste chi dice fra le altre cose che la cattiva riproduzione della parola dipende esclusivamente dalla registrazione imperfetta, dall'usura del film, dalla testa sonora, ecc. ecc.,, ma ciò non è vero, perchè la cattiva riproduzione della parola dipende nella maggior parte dei casi dall'acustica difettosa della sala di proiezione.

Nelle comunicazioni telefoniche commerciali su filo, è possibile ridurre l'intervallo delle frequenze trasmesse sino ai 2500 periodi al secondo, partendo dai 500 e ciò senza alterare praticamente la comprensione della parola; bisogna discendere fino ai 1500 periodi prima di avere una ricezione difettosa.

Con questo si vuol dimostrare che una certa deformazione può essere tollerata in una conversazione telefonica ordinaria, perchè, anche se certe sillabe isolate diventano incomprensibili, il resto della frase permette, per mezzo di un riflesso incosciente dell'uditorio, la ricostruzione della frase in origine trasmessa.

Ma, nella cinematografia sonora invece, non è sufficiente ottenere una riproduzione intelligibile della parola, perchè bisogna ottenere anche una riproduzione gradevole ed artistica che conservi alla voce umana il timbro particolare di ogni attore.

La scala delle frequenze da registrare e da riprodurre dipenderà dunque in queste condizioni dalla lingua parlata dall'interprete dell'azione cinematografica, dall'attore stesso, dal suo sesso ed evidentemente anche dal suo timbro di voce particolare.

In ogni caso, per ottenere una perfetta audizione, la scala di queste frequenze dovrà dunque estendersi dai 100 ai 10.000 periodi al secondo. Le frequenze fondamentali della voce dell'uomo sono dell'ordine di 128 periodi al secondo e quelle della donna sono invece dell'ordine di 256 periodi al secondo, ma le loro armoniche d'importanza più o meno grande possono estendersi sino agli ottomila-novemila periodi. Le consonanti labiali, linguali o dentali W Z S e il suono Th (inglese) sono posti nella zona delle consonanti di frequenze elevate non gutturali, vale a dire che non sono prodotti dalle vibrazioni delle corde vocali: al contrario invece, le consonanti gutturali come ad esempio la R e le *vocali* sono di frequenze meno elevate.

Generalmente, la voce femminile è molto più difficile da riprodurre di quella maschile perchè le consonanti vengono pronunciate più debolmente e corrispondono a delle frequenze più elevate.

La gamma 3000-6000 dell'uomo corrisponde approssimativamente alla gamma 5000-8000 della donna.

Nei laboratori Bell furono fatte delle interessantissime esperienze allo scopo di poter determinare l'importanza relativa delle diverse frequenze acustiche per la qualità della riproduzione della musica e sopratutto della parola. Queste esperienze furono realizzate per mezzo di speciali filtri acustici permettenti l'eliminazione dei suoni di determinate frequenze.

Eliminando le frequenze al disopra di 100-200-300 e verso i 1000 periodi al se-

condo, il carattere dell'audizione risultò completamente trasformato.

Il « timbro » od il « colore musicale » sembra in effetto assolutamente associato alle frequenze fondamentali della voce e alle loro prime armoniche, se si vuole conservare una qualità acustica conveniente, ma considerando solamente la comprensione corretta della parola, le frequenze al disopra del 300 periodi al secondo non sarebbero assolutamente necessarie.

Eliminando le frequenze al disopra di 8000-7000 fino verso i 3000 periodi al secondo si constatò un'altra trasformazione: la riproduzione o l'audizione diventò sibilante e stridente e i suoni S F TH Z si deformavano a partire dai 6000 o 7000 periodi al secondo.

È stato infine constatato che la riproduzione della voce deve essere effettuata correttamente non solo in « altezza » ma anche in « intensità ». Se l'intensità della voce è troppo grande si verifica un fenomeno assai curioso: l'uditore intende le note basse intense, ma non può intendere nello stesso tempo le note acute, anche se tali note sono realmente riprodotte. In questo caso noi abbiamo allora una deformazione apparente dell'audizione dovuta al fatto che, essendo il timpano troppo teso, esso non può più vibrare per delle frequenze molto più elevate.

I moderni apparecchi di registrazione sonora hanno raggiunto in questi due ultimi anni tale grado di perfezione da consentire una buona registrazione della parola.

Per mezzo di un nuovo sistema di registrazione sonora (R.C.A. a luce ultra violetta) è oggi possibile ottenere la registrazione dei suoni aventi frequenze molto elevate con grande fedeltà, ma naturalmente anche i film registrati con tale sistema non permettono di ottenere dei buoni risultati se non vengono poi riprodotti con dei complessi cine-sonori di buona fabbricazione ed in sale convenientemente studiate sotto il punto di vista acustico.

C. E. Giussani

(Da *Radio-Industria*)

LUIGI FREDDI - *Direttore*

Luigi Chiarini - *Vice Direttore responsabile*

« Laboremus » - Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74-633